

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VISAGE GLOBAL : L'ALTÉRATION IDENTITAIRE FACE À LA QUESTION DE
LA DIVERSITÉ CULTURELLE DANS LE TRAVAIL DE HUIT ARTISTES DE
DIFFÉRENTES ORIGINES CULTURELLES

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
À LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
ALEXIA PINTO FERRETTI

JANVIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Visage global. À l'image du titre de ce mémoire, cette recherche n'illustre pas seulement mon identité personnelle ou mon propre visage académique. En effet, si la représentation du visage à l'ère de la globalisation culturelle reflète les différentes influences qui l'altèrent, ce mémoire est traversé par l'apport inspirant de plusieurs personnes qui méritent ici d'être remerciées.

D'abord, merci à Monia Abdallah, ma directrice de maîtrise, qui a bien voulu depuis deux ans me guider dans cette aventure de recherche. Ma réflexion théorique et critique autour du visage et de la globalisation culturelle n'aurait jamais pu se développer aussi loin sans son soutien et ses nombreuses suggestions. Je la remercie aussi de m'avoir permis d'avoir une expérience enrichissante en tant qu'auxiliaire de recherche.

Merci à ma mère pour ses nombreuses relectures avisées et sa présence soutenue depuis le début de mon parcours universitaire. Merci à Jean-Pierre pour ses précieux conseils et pour être pour moi un modèle de passion, de rigueur académique et de travail acharné. Merci à mon père pour ses encouragements constants et pour m'avoir transmis sa curiosité pour l'histoire et l'art.

Ce mémoire n'aurait pas été aussi complet sans la participation des artistes Naine Naïane, Ulric Collette et Frederick Nakache qui m'ont généreusement consacré du temps au cours de la dernière année.

Je remercie finalement la Fondation de l'UQAM et le SPUQ pour les bourses qu'ils m'ont octroyé durant ma maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

LISTES DES FIGURES	v
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	9
CHAPITRE I	
CONTEXTE HISTORIQUE ET CRITIQUE DE L'ALTÉRATION DU VISAGE AINSI QUE DE LA GLOBALISATION CULTURELLE DANS LES PRATIQUES ARTISTIQUES CONTEMPORAINES.....	16
1.1 Introduction à l'altération du visage	16
1.1.1 Les caractéristiques du visage.....	17
1.1.2 Perspectives historiques : le visage entre idéalisation et altération.....	19
1.1.3 Pour une approche culturelle de la représentation du visage	23
1.1.4 Une dynamique de l'individualité et de la collectivité.....	25
1.2 Introduction au contexte de la globalisation culturelle	27
1.2.1 La globalisation culturelle : entre homogénéisation et hétérogénéisation identitaire.....	30
1.2.2 Un corpus formellement global.....	32
1.2.3 Thématiques et médiums récurrents.....	34
1.3 Réflexions sur la problématique de recherche	36
CHAPITRE II	
STRATÉGIES ET CRITÈRES POUR UNE ANALYSE FORMELLE DE L'ALTÉRATION DU VISAGE	38
2.1 Questions de méthodologie	38
2.1.1 Critères d'élaboration et présentation du corpus.....	38
2.1.2 Problématiques entourant la recherche documentaire.....	46
2.2 Les stratégies pour une analyse formelle de l'altération du visage	53
2.2.1 Les stratégies de l'altération : de la transformation à la dissimulation	54
2.2.2 Les critères de transformation	54
2.2.3 Les critères de dissimulation	63

CHAPITRE III

LES THÉMATIQUES DU CORPUS : PROPOSITIONS DE LECTURE EN LIEN AVEC LE CONTEXTE DE LA GLOBALISATION CULTURELLE	74
3.1 Les thématiques de l'ordre de l'individuel.....	76
3.1.1 La thématique de l'identité entre la vieillesse et la mort	76
3.1.2 La thématique de la mutation identitaire.....	83
3.1.3 Identité individuelle et personnification de l'artiste.....	91
3.2 Les thématiques de l'ordre du collectif	92
3.2.1 La thématique de la mémoire : l'identité face au passé	92
3.2.2 La thématique de l'identité contrariée.....	102
3.2.3 Les thématiques de l'identité collective : l'élargissement des perspectives de réception de ces oeuvres.....	112
3.3 Proposition de lecture des œuvres en lien avec le contexte de la globalisation culturelle.....	113
3.3.1 Sources culturelles et métissage.....	115
3.3.2 Diaspora et catégorisations culturelles	122
CONCLUSION	127
ANNEXE A	
DOCUMENTS TEXTUELS	133
ANNEXE B	
LES PLANCHES D'OEUVRES	148
ANNEXE C	
LES FIGURES DU CORPUS.....	158
ANNEXE D	
LES FIGURES SUPPLÉMENTAIRES.....	175
BIBLIOGRAPHIE	178

LISTES DES FIGURES

1. Les œuvres du corpus

Figure	Page
1 Halim Al Karim, <i>Goddess in Love</i> , 2006, photographie lambda, 90 x 60 cm	p.149
2 Halim Al Karim, <i>Hidden Prisoner</i> , 1993, photographie lambda, 158 x 369 cm	p.149
3 Halim Al Karim, <i>Hidden Victims</i> , 2008, photographie lambda, 186 x 372 cm	p.149
4 Halim Al Karim, <i>Urban Witness</i> , 2002, photographie lambda, 138 x 300 cm	p.149
5 Halim Al Karim, <i>Witness</i> , 2007, photographie lambda, 138 x 300 cm	p.149
6 Hicham Benohoud, <i>Sans titre 3</i> , 2008, peinture à l'huile, 140 x 180 cm	p.149
7 Hicham Benohoud, <i>Sans titre 4</i> , 2008, peinture à l'huile, 140 x 180 cm	p.149
8 Hicham Benohoud, <i>Sans titre 7</i> , 2008, peinture à l'huile, 140 x 180 cm	p.150
9 Hicham Benohoud, <i>Inter-Version (n 6)</i> , 2009, photographie argentique, 60 x 80cm	p.150
10 Hicham Benohoud, <i>Version soft (n 22)</i> , 2010, photographie argentique, 60 x 80 cm	p.150
11 Ulric Collette, <i>Façade</i> , 2012, technique mixte	p.150
12 Roni Horn, <i>Cabine of</i> , 2001, photographie chromogénique, 76 x 76cm	p.150

- 13 Mehdi-Georges Lahlou, *Koran Bord*, 2010, photographie cprint,
60 x 60 cm p.149.
- 14 Mehdi-Georges Lahlou, *Portrait de famille*, 2009, Photographie cprint,
16 x 25cm p.149
- 15 Mehdi-Georges Lahlou, *Portraits d'identités*, 2008, photographie cprint,
140 x 100 cm p.149
- 16 Zakaria Ramhani, *Face of human/Words of Allah* , 2010, photomontage,
120 x 80 cm p.150
- 17 Zakaria Ramhani, *Faces of your Other*, 2010, huile sur toile,
240 x 200 cm p.150
- 18 Zakaria Ramhani, *My Face is a Word*, 2010, huile sur toile,
240 x 220 cm p.150
- 19 Frederick Nakache, *Christel 1*, 2010, photographie chromogénique ... p.151
- 20 Ulric collette, *Portraits génétiques (Père/fils : Ulric & Natan)*, 2011,
technique mixte p.152
- 21 Mehdi-Georges Lahlou, *Portrait selon Molinier...Neshat*, 2010,
photographie cprint, 50 x 70 cm p.152
- 22 Mehdi-Georges Lahlou, *Portrait selon Orlan*, 2010, photographie cprint,
50 x 70 cm p.152
- 23 Mehdi-Georges Lahlou, *Créature pour Chaman*, 2012, photographie
cprint, 60 x 60 cm p.153
- 24 Halim Al Karim, *Hidden Love (6)*, 2009, photographie lambda,
170 x 122 cm p.154
- 25 Halim Al Karim, *Goddess of the Lost City (Rome)*, 2006, photographie
lambda, 180 x 120 cm p.154
- 26 Niane Naïane, *Bethsabée Memories (02)*, 2010, technique mixte,
180 x 200 cm p.154
- 27 Niane Naïane, *Odaya Mushum (03)*, 2012, technique mixte p.154

28	Hicham Benohoud, <i>Portrait pixellisé</i> , 2010, peinture à l'huile, 140 x 180 cm	p.155
29	Frederick Nakache, <i>Sans titre 1</i> , 2006, aquarelle / tirage chromogénique, 30 x 24 cm	p.155
30	Ulric Collette, <i>Therianthropies (Parrot)</i> , 2011, technique mixte	p.157
31	Frederick Nakache, <i>Sénex</i> , 2006, photographie chromogénique, 150 x 120 cm	p.157
32	Frederick Nakache, <i>À voix basse</i> , 2010, photographie chromogénique, 120 x 90 cm	p.157
33	Frederick Nakache, <i>Try Walking in my Shoes</i> , 2006, vidéo, 1m 34 sec	p.157
34	Mehdi-Georges Lahlou, <i>It's more sexy ou Vierge à l'Enfant (12)</i> , 2010, technique mixte, 36 x 30 cm	p.157

2. Les figures supplémentaires

A	Renée Magritte, <i>Le fils de l'homme</i> , 1964, huile sur toile, 116 x 89 cm	p.175
B	Pierre Molinier, <i>Portrait d'Hanel Koeck</i> , 1968, photographie argentique, 15,2 x 9,9 cm	p.175
C	Shrin Neshat, <i>Rebellious Silence</i> , 1994, photographie chromatique, 142 x 98 cm	p.176
D	Orlan, <i>Défiguration-Refiguration/Self-hybridations</i> , 1998, cibachrome, 150 x 100 cm	p.176
E	Andy Warhol, <i>Marilyn Triptych</i> , 1962, acrylique, 205 x 289 cm	p.177

3. Liste des tableaux

1.1	Répartition des œuvres selon les artistes	p.46
-----	---	------

RÉSUMÉ

Ce mémoire est une proposition de lecture d'un corpus de 34 œuvres illustrant l'évolution de l'altération visuelle du visage à son aboutissement philosophique, l'altération de l'identité. Ce corpus, composé majoritairement d'œuvres autobiographiques, a été réalisé par huit artistes contemporains d'origines culturelles différentes : Halim Al Karim (Irak), Hicham Benohoud (Maroc), Ulric Collette (Canada), Roni Horn (États-Unis), Georges-Mehdi Lahlou (France), Niane Naïane (Algérie), Frederick Nakache (France) et Zakaria Ramhani (Maroc). L'analyse des œuvres sera développée à travers une approche théorique et méthodologique interdisciplinaire touchant les domaines de l'histoire de l'art (Dominique Baqué, Lotte Philipsen) et de l'anthropologie (David Le Breton). Nous déterminerons les dynamiques entourant ce visage contemporain altéré à travers une analyse graduelle du corpus portant sur les stratégies formelles d'altération du visage, les thématiques des œuvres et les sources culturelles utilisées par les artistes.

La question principale du mémoire est la suivante : existe-t-il une représentation d'un *visage global*? Cet essai s'avère en effet une proposition réflexive sur l'inclusion de l'altération du visage en tant que nouveau motif formel dans le vocabulaire de la globalisation culturelle se basant sur des thématiques et des médiums semblables dans un champ institutionnel mondialisé. Plus spécifiquement, il sera défendu que la globalisation culturelle, contrairement à la mondialisation économique qui uniformise l'identité, s'avère un facteur d'hétérogénéisation identitaire. Prenant comme point de départ la vision culturelle du visage partagée par David Le Breton et Dominique Baqué, nous proposerons que l'altération identitaire s'inscrit en lien à diverses spécificités personnelles et collectives propres à la culture de l'artiste. Le parcours culturel de chaque artiste, en terme d'héritage culturel et du lieu de production des œuvres, sera ainsi considéré comme une influence majeure dans l'altération de l'identité. Le XXI^e siècle, en tant qu'époque de la métamorphose, s'illustre donc par l'émergence de la représentation d'un visage métissé contemporain symbolisant l'hétérogénéisation identitaire et culturelle du monde actuel.

MOTS CLÉS : ALTÉRATION, ART ACTUEL, AUTO PORTRAIT, GLOBALISATION CULTURELLE, IDENTITÉ, VISAGE

INTRODUCTION

Depuis la chute du mur de Berlin, les frontières entre les États, finalement réconciliés après la fin de la Guerre froide, s'estompent graduellement tant au plan culturel qu'économique. L'émergence d'une culture globale, dont les codes sont diffus partout dans le monde, caractérise ainsi notre contemporanéité qui, simultanément, s'inscrit dans la valorisation de différents localismes nationaux et dans un contexte d'élargissement du monde. Sous cette impulsion, on assiste depuis 25 ans à une globalisation accélérée de l'art contemporain s'articulant autour de l'intégration de la diversité culturelle dans le champ institutionnel. Les artistes actuels partagent un ensemble de thématiques et de motifs artistiques récurrents et ils s'inscrivent dans un parcours d'expositions de plus en plus international. Les contacts entre les individus et entre les cultures constituent ainsi des dynamiques structurantes de la globalisation. Si les interactions et les échanges culturels ont toujours été un élément important dans l'histoire de l'art, nous sommes actuellement dans « une logique métissée ¹ ». Ce nouveau contexte se définit par un processus d'interfécondation et de contamination réciproque des cultures, non pas, entre Berlin Est et Ouest, ou entre l'Occident et l'Orient, mais plutôt à l'échelle planétaire.

Dans ce nouveau contexte, l'enjeu historique de la question du lieu est éliminé au profit d'un espace hybride, ou d'un « entre-lieu.² » La globalisation culturelle mène ainsi à une catégorisation différente des artistes qui sont définis de moins en moins selon leur identité nationale. Ce phénomène contemporain instaure plutôt une

¹ François Laplantine et Alexis Nouss. *Métissages de Arcimboldo à Zombi*, Paris : J-J Pauvert, 2001, p. 122.

² Voir à ce sujet : Laurier Turgeon. « Les mots pour dire les métissages- Jeux et enjeux d'un lexique ». Dans sous la dir. de Pierre Ouellet, *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, p. 383-402, Québec :CÉLAT : Presses de l'Université Laval, Collections Intercultures, 2003.

nouvelle manière d'être ensemble où l'identité, tant individuelle que collective, n'est plus liée spécifiquement à un déterminant national ou ethnique. L'identité au XXI^e siècle est en mouvement, ou en transit, puisqu'elle se construit dans une dynamique personnelle où l'individu se définit selon les différentes sources dont est constitué son parcours culturel. L'identité contemporaine, loin de toute inflexibilité, reste fondamentalement incertaine et changeante en oscillant entre les divers éléments qui la composent : la culture, mais aussi le genre, la religion et les rapports sociaux.

Considéré historiquement comme le miroir de l'âme, le visage est chez l'être humain l'élément corporel qu'on rattache le plus au concept de l'identité. Dans le monde de la représentation, le visage a pris différentes significations identitaires au cours de l'histoire à travers le développement du portrait et de l'autoportrait. Aujourd'hui, le visage est altéré à l'extrême selon la volonté des artistes qui s'éloignent de plus en plus de tout idéal de ressemblance figurative. L'époque actuelle s'avère un moment décisif dans l'histoire de la représentation du visage, car, avec l'apparition des nouvelles technologies, l'individu, au même titre que l'artiste, peut aller contre nature en maîtrisant non seulement son image, mais aussi sa propre corporalité. La chirurgie esthétique et les nouveaux logiciels de traitement de l'image permettent à l'homme, comme à l'artiste, de transformer le visage et ainsi de se fabriquer une nouvelle identité. Le XXI^e siècle, en tant qu'époque de la métamorphose, amène donc une déstabilisation tant dans notre certitude que la représentation d'un visage reste dans un paradigme mimétique que dans notre rapport identitaire.

L'altération du visage, plus qu'un simple motif pris au hasard, intègre de façon plus profonde une dynamique avec le contexte de globalisation culturelle en raison justement de son lien avec le changement de l'identité. Comme exemple d'étude pour observer à petite échelle comment différents thèmes et significations de la globalisation culturelle peuvent être mobilisés dans l'altération identitaire, nous proposerons l'analyse d'un corpus de 34 œuvres réalisées par huit artistes

contemporains d'origines culturelles différentes. Concernant ce corpus d'œuvres, il est composé de deux types d'images : les œuvres uniques et les séries. Cependant, puisque les séries choisies abordent toutes respectivement dans leurs formes un thème similaire, elles seront représentées, dans un souci de concision, seulement par une œuvre de l'ensemble. Il est aussi important de noter que les œuvres du corpus sont toutes de nature autobiographique à différents degrés selon les intentions de l'artiste de représenter son identité.

Ce mémoire doit être considéré avant tout comme une proposition de lecture d'un corpus d'œuvres composé par huit artistes qui ont comme points en commun des caractéristiques formelles sur l'altération du visage dans une optique de questionnement identitaire. C'est donc dans cette perspective que sera étudié le corpus d'œuvres des artistes suivants : Halim Al Karim (Irak), Hicham Benohoud (Maroc), Ulric Collette (Canada), Roni Horn (États-Unis), Georges-Mehdi Lahlou (France), Niane Naïane (Algérie), Frederick Nakache (France) et Zakaria Ramhani (Maroc).

À travers l'étude du travail de ces huit artistes, nous poserons d'abord la question suivante : quels sont les rapports formels, thématiques et contextuels existants entre le contexte de la globalisation culturelle et l'altération du visage? Il sera donc étudié si l'altération du visage peut être considérée comme un motif propre à la globalisation en tant que contexte culturel et social caractérisant l'époque actuelle. La deuxième problématique de ce mémoire se définit ainsi : la globalisation culturelle, qui selon certains critiques homogénéise les différentes cultures à la manière de la mondialisation économique, se concrétise-t-elle par une uniformisation des identités? La vision culturelle du visage qui sera utilisée dans ce mémoire, théorisée par l'anthropologue David Le Breton et l'historienne de l'art Dominique Baqué, est-elle pertinente à l'époque actuelle? En effet, ces auteurs défendent l'idée que la représentation du visage s'inscrit invariablement en lien avec le contexte culturel

propre à l'artiste. La question qui se pose ici est donc qu'arrive-t-il quand les cultures perdent peu à peu leurs spécificités et tendent vers la globalisation? Cela résulte-t-il en une homogénéisation de l'identité culturelle selon des normes semblables ou au contraire à une hétérogénéisation identitaire où plusieurs contextes sont valorisés en parallèle? En d'autres termes, existe-t-il un *visage global*? L'hypothèse mise de l'avant est que la globalisation culturelle crée un phénomène d'hétérogénéisation où les perspectives identitaires sont plurielles et fondamentalement diversifiées. Les artistes du corpus, à travers l'altération du visage, font référence tant à leur propre parcours culturel, en lien avec leur héritage culturel et le lieu de production des œuvres, qu'à divers sujets ou problématiques d'ordre social et politique. Les œuvres du corpus illustrent ainsi doublement une identité individuelle et collective.

Il est essentiel de préciser que les œuvres du corpus s'inscrivent dans une altération du visage au sens large de la définition. En effet, l'altération du visage, selon la définition du Dictionnaire Le Petit Robert, consiste certes en une modification des traits, mais s'avère aussi un changement qui dénature l'état normal des choses³. Dans cette perspective, tout ajout, intervention ou changement d'expression, même minime, peut laisser entrevoir un autre type de visage. Ainsi, les œuvres de ce corpus ne présentent pas nécessairement des visages où l'altération est particulièrement marquée, mais plutôt plusieurs types de changements allant de la répétition d'un même motif à l'effacement complet du visage. Ce mémoire illustre ainsi le glissement ou l'évolution de l'altération visuelle du visage à son aboutissement philosophique, l'altération de l'identité. Si nous utiliserons ces deux termes, notons que ce mémoire vise à analyser le corpus au-delà de la simple altération formelle du visage que les œuvres mettent en relief. Nous mettrons plutôt l'accent sur les

³ Altération. Dans Josette Rey et Alain Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaire Le Robert, 2000, p. 72.

processus d'altération de l'identité qui peuvent y être liés en rapport à la démarche de l'artiste.

L'objectif général de ce mémoire est d'étudier un sujet encore peu abordé en histoire de l'art: la manifestation de l'influence de la globalisation culturelle dans le travail d'altération du visage chez plusieurs artistes contemporains marqués par divers parcours culturels et formes artistiques. Ainsi, le premier objectif est de mettre en lumière quels sont les rapports entre l'identité culturelle de l'artiste et la création d'un visage contemporain altéré. Le deuxième objectif, en lien avec l'hypothèse de recherche proposée, sera de présenter comment l'altération du visage mobilise une hétérogénéisation d'identités qui s'insère dans le phénomène de la globalisation culturelle. Le troisième objectif est d'établir un cadre d'analyse des œuvres qui ne soit pas exclusivement influencé par des perceptions occidentales.

Les assises théoriques utilisées dans les trois chapitres constituant le mémoire s'inscrivent dans une approche interdisciplinaire où s'entrecroisent l'anthropologie et l'histoire de l'art. D'abord, comme il a été précisé, nous nous référerons à la vision culturelle et anthropologique de la représentation du visage de David Le Breton et de Dominique Baqué. Dans l'objectif de contextualiser la globalisation culturelle au niveau historique et critique, différents éléments du post-colonialisme seront étudiés à travers les écrits d'auteurs tels que Homi Bhabha et Partha Mitter. Les différentes dynamiques de la globalisation culturelle seront aussi mises en relation à travers des textes plus actuels de divers historiens de l'art qui se sont penchés sur ce sujet contemporain, tels que Lotte Philipsen, Hans Belting, Noël Carroll et Thomas McEllivey.

Puisque ce mémoire touche à plusieurs disciplines, la méthodologie choisie s'insère aussi à travers différents cadres théoriques. D'abord, les œuvres seront analysées de manière graduelle en rapport à leurs motifs visuels, leurs thématiques et leurs

contenus respectifs. La parole des artistes sera aussi au centre des analyses par l'usage d'articles, d'entrevues et de catalogues d'exposition sur leurs démarches respectives, mais aussi grâce à un questionnaire que nous avons constitué. Ce questionnaire, utilisant une approche méthodologique proche de la sociologie (De Singly), porte sur des thématiques telles l'identité, l'altération du visage et la pratique de l'autoportrait. En effet, étant donné le peu de documentation existant sur certains artistes étant au début de leur carrière, il a été important de recueillir de l'information supplémentaire. Ainsi, les artistes qui étaient disponibles pour participer à cette recherche, Ulric Collette, Frederick Nakache et Niane Naïane ont répondu à un questionnaire que nous leur avons proposé au cours de l'année 2013.

En ce qui a trait à la structure du mémoire, le premier chapitre *Contexte historique et critique de l'altération du visage ainsi que de la globalisation culturelle dans les pratiques artistiques contemporaines* prendra la forme d'une contextualisation de deux sujets bien différents, l'altération du visage et la globalisation culturelle, dont l'évolution semble s'entrecouper au cours du XXI^e siècle. Cette section s'avère une base théorique illustrant les différentes dynamiques entourant les questions de recherche.

Le deuxième chapitre, *Stratégies et critères pour une analyse formelle de l'altération du visage*, abordera les éléments centraux de la démarche méthodologique utilisée. Il sera par exemple présenté le questionnaire d'entrevue soumis aux trois artistes. Différentes questions entourant l'élaboration du corpus d'artistes seront aussi introduites, suivies d'une brève présentation des huit artistes choisis et du corpus d'œuvres. Dans un second temps, les motifs artistiques utilisés pour altérer le visage seront présentés. Les œuvres à l'étude se séparent entre deux stratégies permettant l'altération du visage : la transformation et la dissimulation. À travers ces stratégies, nous avons déterminé six critères dans l'objectif d'établir un répertoire de la

gradation de l'altération du visage allant de la reconnaissance partielle du sujet à la destruction complète de l'identité.

Le troisième chapitre porte le titre suivant : *Les thématiques du corpus : propositions de lecture en lien avec le contexte de la globalisation culturelle*. Ces thématiques qui ont émergé de notre lecture personnelle de chaque œuvre du corpus seront interprétées en faisant appel à plusieurs disciplines. Les quatre thématiques à l'étude ont été divisées selon le type d'identité individuelle ou collective qui peut se lire dans les œuvres s'y référant. Ainsi, la thématique de l'identité entre la vieillesse et la mort et la thématique de la mutation identitaire valorisent un type d'identité de l'ordre de l'individualité. La thématique de l'identité face au passé : les dynamiques de la mémoire et la thématique de l'identité contrariée s'interprètent plutôt en lien avec une identité élargie, de l'ordre de la collectivité. La présente démarche considère ainsi l'œuvre d'art en tant que produit de l'individualité de l'artiste, mais aussi en tant que symbole d'un contexte culturel et social déterminé. Dans un second temps, nous proposerons une lecture de ces œuvres en lien avec un contexte précis : la globalisation culturelle. Dans cette section, il sera avancé que l'hétérogénéisation identitaire qui se lit dans les œuvres s'explique par la variété de sources culturelles qu'utilisent les artistes. En effet, les artistes créent des œuvres métissées se référant à leur propre parcours culturel en lien avec leur héritage personnel et dans une perspective transculturelle. La représentation du visage illustre ainsi une pluralité de points de vue, à l'image de la globalisation culturelle s'opposant à toute catégorisation culturelle par la valorisation de la diversité artistique. Pour clore cette proposition de lecture, nous énoncerons donc que le *visage global* qui s'entrevoit dans les œuvres se conjugue au pluriel, et non au singulier, en représentant une simultanéité d'identités culturelles différentes.

CHAPITRE I

CONTEXTE HISTORIQUE ET CRITIQUE DE L'ALTÉRATION DU VISAGE AINSI QUE DE LA GLOBALISATION CULTURELLE DANS LES PRATIQUES ARTISTIQUES CONTEMPORAINES

Ce premier chapitre vise à encadrer les différentes dynamiques théoriques entourant la problématique de ce mémoire. Notons que durant les recherches réalisées, nous n'avons pas trouvé d'approche théorique comparable à celle développée dans la constitution de ce mémoire liant explicitement l'altération de l'identité à la globalisation culturelle. Si l'altération du visage est peut-être un motif nouveau dans la problématisation identitaire en lien avec la globalisation culturelle, il est cependant possible de situer ce mémoire en continuité de certaines perspectives historiques, analytiques et critiques contemporaines d'auteurs qui ont déjà théorisé séparément ces sujets. Dans le double objectif de mieux comprendre comment la problématique de recherche a été constituée et quels sont les rapports liant les deux contextes à l'étude, nous abordons ici les différents éléments centraux propres à l'altération du visage dans une perspective identitaire et à la globalisation culturelle.

1.1 Introduction à l'altération du visage

Les différentes dynamiques entourant la représentation du visage s'inscrivent dans une évolution historique complexe de l'interprétation de l'identité en histoire de l'art. S'il s'avère trop ambitieux dans le cadre de ce mémoire de faire une chronologie des différentes caractéristiques entourant la pratique du portrait et de l'autoportrait, il est cependant essentiel d'exposer brièvement les différents points de cette évolution pour permettre une meilleure compréhension de la démarche entreprise ici. Il sera vu que ce mémoire s'inscrit dans une vision culturelle du visage promouvant simultanément

une identité individuelle et collective. Ce nouveau visage contemporain sera décrit et analysé à travers le glissement de l'idéal de la ressemblance à l'altération.

1.1.1 Les caractéristiques du visage

Décrire les différentes caractéristiques qui qualifient le visage s'avère un travail ardu étant donné la multiplicité d'angles par lesquels il peut être abordé. Dans un souci de synthèse, cette section abordera les trois principaux éléments permettant de décrire le visage tels qu'énoncés par l'historienne de l'art française Dominique Baqué, qui se spécialise sur la représentation du visage, et par l'anthropologue David Le Breton, s'intéressant à la corporalité.

Dominique Baqué dans l'essai *Visages-du masque grec à la greffe du visage* explique les différences existant entre la représentation du visage par rapport au reste du corps. En effet, on ne peut expérimenter le visage de la même manière que les autres parties du corps. Ainsi, le visage est « ontologiquement essentiel et crucial dans l'existence de chaque sujet⁴ », car il est intimement lié à l'individualité d'une personne. En 1992, David Le Breton dans *Les visages. Essai d'anthropologie* décrivait dans des mots semblables la pratique de l'autoportrait qui serait « (...) le miroir du visage intérieur.⁵ » Il considère ainsi le visage comme étant la possession de l'homme la plus singulière. En d'autres mots, le visage, même si l'on peut le considérer comme trompeur, reflète inéluctablement l'essence « visible » d'un être humain. Les deux auteurs proposent l'idée que le visage est le signe de la souveraineté de l'homme et définit ainsi l'aura d'une personne, soit son identité et son essence visible.

⁴ Dominique Baqué. *Visages-du masque grec à la greffe du visage*, Paris : Édition du Regard, 2007, p. 9.

⁵ David Le Breton. *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris : Métailié, 1992, p. 171.

La deuxième caractéristique du visage se retrouve dans les écrits de Le Breton lorsqu'il qualifie les artistes qui se représentent eux-mêmes dans leurs œuvres comme des personnes qui affrontent sans relâche l'énigme du visage. Faisant une chronologie de la figuration et du portrait, Baqué soutient aussi qu'à l'époque contemporaine, le visage est « redevenu une énigme, quand il n'est pas place manquante au milieu même de la figuration.⁶ » Cette notion d'énigme est clairement empruntée à Le Breton qui énonce que chaque visage est une énigme sur le point de se révéler.

Le visage est aussi pour les deux auteurs un synonyme d'humanité. Selon Baqué, le visage permet de différencier l'humain de l'animal, « qui n'a seulement qu'une gueule.⁷ » Il permet aussi de détacher l'humain de la divinité, qui dans les grandes religions monothéistes, à l'exception du Christianisme, n'est pas regardable, et donc non représentable. De plus, l'auteure parle d'un destin commun des visages qui partagent les mêmes fonctions et la même temporalité progressive d'une personne à l'autre. La vulnérabilité de chaque visage se reflète comme un miroir sur le visage de cet « autre » qui se retrouve face à lui. Le Breton quant à lui définit le « visage de l'autre » comme étant notre propre visage de référence, soit celui du passé et de la jeunesse que la nostalgie nous fait revoir sans cesse dans le miroir. Le chapitre intitulé *Le visage est l'Autre* de l'essai de Le Breton porte d'ailleurs sur la relation que l'homme a avec son propre visage qu'il considère toujours avec ambiguïté. Cet *autre*, ne concerne donc pas nécessairement la relation avec une autre personne, mais plutôt avec notre propre visage « (...) qui est toujours pour soi le lieu de l'*autre* le plus proche.⁸ » Le visage de l'autre peut aussi cependant être le regard que l'étranger porte sur nous. Le visage ne peut en effet exister sans les autres qui sont toujours présents, en transparence, dans ses propres traits. Le fameux mythe de Narcisse met d'ailleurs en lumière l'impossibilité d'exister sans le visage de l'autre. La rencontre

⁶ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ David Le Breton, *op. cit.*, p. 169.

entre son propre visage et celui de l'*autre* permet donc d'introduire une distance nécessaire pour identifier le lien social entre les humains. Ces différentes définitions du visage s'inscrivent ainsi dans une dynamique où le visage exprime tant la singularité d'une personne que son lien social avec l'autre, soit la collectivité.

1.1.2 Perspectives historiques : le visage entre idéalisation et altération

L'altération du visage ne peut être abordée sans prendre en compte les différentes évolutions formelles et thématiques du portrait et de l'autoportrait dans l'histoire, allant de l'idéal de la ressemblance à la transformation extrême du visage. Sans faire une chronologie historique, voici les éléments marquants qui caractérisent cette évolution.

D'abord, lorsqu'on parle de ressemblance dans la représentation du visage en histoire de l'art, un mythe de l'Antiquité la traverse et il est impossible de l'omettre. Le mythe de Narcisse, dont l'histoire est présentée dans le *Livre III des Métamorphoses d'Ovide*, relate l'histoire de Narcisse, à qui le devin Tirésias avait prédit à sa naissance qu'il aurait une longue vie s'il ne regardait jamais son reflet. Malheureusement, à la demande d'une de ses conquêtes éconduite, les dieux de l'Olympe firent tomber Narcisse amoureux de son propre reflet, un jour où il récoltait de l'eau à une source. Ne pouvant jamais atteindre sa propre image, Narcisse mourut de désespoir devant son reflet. Ce mythe introduit un concept qui sera au centre de la pratique du portrait et de l'autoportrait durant des siècles: l'importance de l'imitation et de la ressemblance de la nature. Cette quête artistique se traduisit durant l'Antiquité, et ensuite à partir du XV^e siècle, dans une véritable recherche de l'idéal de la ressemblance « telle que Narcisse l'avait sous les yeux.⁹»

⁹ Max Kozloff. *Le jeu du visage : le portrait photographique depuis 1900*. Paris : Phaidon, 2008, p. 25.

Si la représentation du visage évolua dans l'histoire, cet idéal de ressemblance, ayant vécu une profonde crise de la représentation provoquée par l'apparition de l'abstraction au tournant du début du siècle dernier, ressurgit aujourd'hui dans la culture occidentale. En effet, l'impact des médias utilisant l'embellissement systématique des portraits par des logiciels de transformation du visage commence à avoir des conséquences sur la production artistique. Ce visage jeune, lisse et parfait proposé par les médias présente une image fondamentalement uniformisée et universelle de la facialité¹⁰ contemporaine. Selon l'auteur Roland Kanz, l'impossibilité d'atteindre cet objectif d'idéalisation résulte du fait que le portrait demeure seulement une image illusoire tandis que l'autoportrait reflète plutôt le désir sans cesse insatisfait de posséder sa propre apparence physique. La représentation du visage s'inscrit ainsi à l'époque actuelle dans une dialectique où le visage est altéré pour répondre à une autre sorte d'idéal : celui de la jeunesse¹¹.

Avant de passer à la description de la nouvelle facialité, attardons-nous à définir cette altération du visage. Comme le précise Le Breton, le visage en s'altérant fait en sorte que l'homme n'a plus peur de regarder sa représentation puisqu'il n'est plus devant sa réalité, mais face à des traits qui ont été modifiés. La transformation du visage s'avère donc une ouverture des perspectives puisque « Changer de visage revient à changer d'existence, à se délivrer ou à prendre, une distance provisoire avec le sentiment d'identité qui régissait jusqu'alors la relation au monde.¹² » L'altération du visage permet ainsi à l'homme de passer incognito pour devenir, du moins dans sa représentation, ce qu'il souhaite projeter.

¹⁰ Dominique Baqué dans *Visages-du masque grec à la greffe du visage* utilise le concept de facialité en lien avec l'ouvrage *Milles Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980). Dans ce mémoire, nous définirons la facialité comme faisant référence à la figurabilité du visage et du traitement du visage dans des formes qui articulent sa représentation ou mieux, sa présentation.

¹¹ Voir à ce sujet : Roland Kanz. *Portraits*. Hong Kong : Taschen, 2008, 96p.

¹² David Le Breton, *op. cit.*, p. 104.

Le XX^e siècle s'avère, dans l'histoire du portrait et de l'autoportrait, un moment décisif où l'idéal de ressemblance du visage s'estompera pour laisser la place à une volonté de le transformer et de l'altérer. D'abord, les avant-gardes au début du siècle dernier déconstruisent le visage par l'usage de l'abstraction tandis que les deux guerres mondiales résultèrent à une profonde crise de la facialité. Devant cet échec de représenter un visage illustrant la perte d'humanité provoquée par les guerres, les réponses furent extrêmes pour être digne de cette souffrance : la représentation du visage se cassa et disparut, comme diluée par la douleur d'une époque¹³. Héritier de ces différentes évolutions, le visage contemporain est victime de nombreux changements où on le dépossède de ses traits par la déconstruction et la déformation jusqu'au ridicule au profit d'une représentation plus abstraite pouvant illustrer différentes significations identitaires.

Le nouveau visage du XXI^e siècle est en profonde mutation. Il prend des formes plurielles, et se caractérise de plus en plus par son hybridité. Poussés par les avancées technologiques, les artistes créent ainsi comme les nomme Kozloff « (...) de chimériques emprunts identitaires¹⁴ » où les visages semblent se multiplier en faisant appel à l'imagination et aux psychés du spectateur. Selon lui, le visage postmoderne, s'opposant à tout concept d'essence humaine, s'éloigne volontairement de la ressemblance pour miser plutôt sur la subjectivité individuelle. Ce nouveau contexte de la postmodernité donne ainsi naissance à deux types de visage : l'un est coupé du corps et de toute pression sociale tandis que l'autre au contraire est envahi et contrôlé par des influences extérieures¹⁵. Nous verrons dans ce mémoire que ce nouveau visage s'éloignant des concepts d'homogénéisation et d'essence s'inscrit aussi en lien

¹³ Voir à ce sujet : Max Kozloff, *op. cit.*, p. 270.

¹⁴ *Ibid.*, p. 275.

¹⁵ *Ibid.*, p. 278.

avec la globalisation culturelle et les différentes perspectives identitaires qu'elle valorise.

Dans une autre optique, cette altération de la facialité s'inscrit parallèlement en lien avec l'influence de la chirurgie esthétique et de la greffe du visage qui inspire certains artistes à réinventer leur propre image. Le visage subit en effet à l'époque actuelle différents changements pour répondre à un nouvel idéal de ressemblance. Les nouvelles technologies jouent ainsi un rôle prédominant dans l'altération du visage, que des artistes tel Orlan se plaisent à violenter et à déformer. Dans cette perspective, Dominique Baqué, précise que la problématique du visage est amenée à un extrême avec la greffe du visage, dont la première tentative réussie eut lieu en 2007 sur la Française Isabelle Dinoire. Cette greffe du visage consiste pour l'auteure en une défiguration extrême. Baqué se demande ainsi qui est cette dame qui porte les traits faciaux d'une autre si l'on considère que le visage définit l'identité d'une personne. La défiguration et la greffe du visage instaurent à son avis de nouvelles problématiques sur l'hybridité et le métissage corporel dans l'analyse de la représentation du visage au XXI^e siècle.

Finalement, Baqué, Kozloff et Le Breton partagent l'idée que le visage ne peut être interchangeable sans avoir un impact important sur le sentiment d'identité du sujet. Les artistes expriment ainsi leur scepticisme face au portrait figuratif en se questionnant sur la manière de représenter cette nouvelle malléabilité du corps, et plus particulièrement du visage. Graduellement, le visage s'altère de façon inédite en prenant les formes que l'imagination de l'artiste voudrait lui donner. Entre mutation et contamination culturelle, ce nouveau visage brouille jusqu'à la présence de l'homme « (...) en rendant méconnaissables des êtres qui n'ont de modèle que le

nom.¹⁶ » Les artistes altèrent donc le visage humain pour en faire un signe avec lequel ils peuvent jouer et parfois transformer en subterfuge.

1.1.3 Pour une approche culturelle de la représentation du visage

Cette recherche, en explorant l'idée que l'altération du visage peut être étudiée en lien avec la globalisation, exprime une vision culturelle du visage. La représentation du visage dans cette perspective s'avère l'expression ou le produit d'un contexte social déterminé qui caractérise notre époque. Avant d'exposer cette vision culturelle du visage, abordons brièvement son opposé : la théorie continuiste. C'est en 1872 dans *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux* que Charles Darwin expliquait comment il plaçait l'homme en continuité avec l'animal dans l'expression de ses émotions. Pour le scientifique, l'expression du visage serait universelle et ancrée dans le registre de l'instinctif plutôt que dans l'ordre du symbolique. Selon la théorie *continuiste*, il existerait une « (...) nature irréductible des visages¹⁷ » ou la psychologie de la personne n'aurait aucune influence. Ainsi, la culture par exemple, n'a pas d'incidence sur les différentes expressions et transformations que le visage humain peut subir. Cette idée de comparer le visage humain à celui d'un animal n'est certes pas nouvelle dans les arts visuels. Dès le XVII^e siècle, le peintre français Charles Lebrun avait d'ailleurs produit plusieurs caricatures ayant connu un certain succès où des têtes d'animaux étaient mises en parallèle avec le visage humain¹⁸. Plusieurs caricaturistes français et anglais reprirent ensuite le flambeau au XIX^e siècle devant la puissance satirique et métaphorique existant dans la ressemblance entre les traits des animaux et ceux des humains. Notons que Darwin ne fut pas le premier à établir que l'expression des émotions était universelle et hors de toutes

¹⁶ *Ibid.*, p. 285.

¹⁷ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸ Ces dessins proviennent du *Traité concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux* par Charles Le Brun publié en 1671.

caractéristiques individuelles ou sociales puisque dix ans auparavant, Duchenne de Boulogne (1806-1875) avait écrit un livre intitulé *Mécanisme de la physiologie humaine ou l'analyse électrophysiologique des passions*. Dans cet essai, le scientifique français établissait que les expressions du visage étaient dues seulement à l'usage de deux ou trois muscles. En 1848, G. Dumas et Spencer avaient aussi commencé à établir la base des hypothèses continuistes en énonçant que le sourire avait une explication mécaniste et n'était donc pas influencé par des variables psychologiques.

À l'opposé de ces différentes théories, David Le Breton propose justement dans *Les visages. Essai d'anthropologie*, une généalogie historique du sentiment ou de la vision du visage telle que perçue en Occident. Faisant une chronologie du processus d'individualisation du corps jusqu'à celle du visage, l'auteur énonce que ces changements doivent absolument être considérés comme une construction culturelle déterminée au fil des siècles par l'évolution du statut social de l'homme¹⁹. Dans cette perspective, tant Le Breton que Baqué partagent l'hypothèse que le visage est une construction culturelle, sociale et historique. Ainsi, contrairement aux théories naturalistes de Darwin qui énoncent que les expressions du visage sont de l'ordre de l'instinct, ces auteurs pensent plutôt qu'elles sont influencées par la culture puisque la socialisation a un impact incontournable sur notre corporalité, mais aussi sur notre visage. À titre d'exemple, Baqué explique qu'au Japon, la mort d'une personne s'annonce toujours à un proche avec le sourire pour le rassurer et lui remonter le moral. Dans le monde occidental, le fait de sourire serait considéré comme inconvenant ou pour le moins maladroit. Dans cette même perspective, selon Le Breton, dans certaines sociétés ayant des traditions dites plus primitives, les scarifications que subissent les jeunes hommes à leur puberté, ne sont pas jugées laides, mais plutôt comme des signes d'un rituel d'initiation important, symbolisant

¹⁹ Voir à ce sujet : David Le Breton, *op. cit.*, p. 23.

l'entrée dans la communauté en tant qu'adulte. Une expression faciale n'est donc jamais signifiante en soi puisque c'est la relation avec la culture, mais aussi avec l'autre qui donne un sens aux mouvements du visage. Le visage a donc une signification sociale incontournable puisque c'est à travers lui que le face à face ou l'interaction avec le monde s'établit. En tant que « régulateur des échanges²⁰ », c'est sur le visage que se lisent les signes les plus clairs de la communication humaine.

La représentation du visage dans cette perspective ne sera pas considérée dans ce mémoire comme un élément qui uniformise les individus, mais plutôt comme le produit de l'individualité de chaque créateur. Ainsi, si dans le visage transparait une « humanité partagée » qui rassemble la communauté des hommes, elle ne prend pas forme dans une optique d'homogénéisation où chaque personne est semblable, mais au contraire dans la diversité des identités culturelles. Il sera ainsi vu que les œuvres du corpus prennent différents motifs et significations selon le contexte culturel et social propre à la démarche de l'artiste.

1.1.4 Une dynamique de l'individualité et de la collectivité

L'utilisation de l'autoportrait s'avère une composante importante dans les œuvres du corpus notamment en raison de la dialectique entre l'individuel et le collectif qu'il introduit. Rappelons que si les artistes utilisent à différents degrés la pratique de l'autoportrait dans les œuvres du corpus, ils définissent tous leurs travaux comme étant autobiographiques.

Le mythe de Narcisse cité précédemment s'avère justement une première réflexion dans l'histoire sur le pouvoir de l'autoportrait. Stéphane Gagnon dans *L'autoportrait dans l'histoire de l'art de Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artistes*

²⁰ *Ibid.*, p. 26.

définit l'autoportrait comme « un exercice solitaire, menacé de narcissisme, qui contient en lui la communauté des hommes²¹ ». En d'autres mots, l'autoportrait est certes une affirmation individuelle de l'artiste, mais il est aussi conçu pour être présenté au regard collectif. L'autoportrait, s'il peut donner l'illusion que l'artiste en devenant son propre modèle se livre à l'autre sans faire aucune mise en scène du soi, donne aussi au spectateur l'impression d'y déceler une sorte de vérité. À travers ce face à face entre l'artiste et le spectateur, un dialogue s'instaure entre les deux visages qui s'avère véritablement une conversation plutôt qu'un monologue. L'auteur va cependant aussi plus loin dans cette idée de conversation en expliquant que l'autoportrait s'adresse aussi souvent à une tierce personne, soit à la communauté des hommes, et plus largement à l'histoire et à la société.

Le visage contemporain, comme on le verra dans ce mémoire, s'illustre par différentes explorations de l'identité par l'usage de l'autoportrait ou d'œuvres autobiographiques. D'abord, plusieurs des artistes refusent de définir leur démarche artistique par le terme autoportrait, lui préférant celui de mise-en-scène du soi. Ces œuvres autobiographiques ont aussi comme particularité d'illustrer différents fragments de la personnalité des artistes. Ces derniers, en faisant usage de l'autoportrait, font ainsi preuve d'un « (...) objectivisme volontaire, non pas pour se dévoiler, mais plutôt pour mettre sur image la complexité de leur psyché.²² » Selon Kozloff notre époque est justement « (...) celle du grand spectacle de l'identité où l'individualisme extrême triomphe²³. » Ces artistes ainsi s'inscrivent dans le registre de l'intime, mais aussi de la mascarade en se travestissant et en s'inventant des types d'égos dans différents univers. L'autoportrait, loin d'être garant d'authenticité, produit des effets de contraste en donnant à voir un « hybride étrange, à la fois

²¹ Stéphane Guégan, Laurence Madeline et Thomas Schlessier. *L'autoportrait dans l'histoire de l'art de Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artistes*, Paris : Beaux arts éditions, 2009, p. 30.

²² Max Kozloff, *op. cit.*, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 95.

authentique et artificiel ²⁴» rassemblant plusieurs facettes de la personnalité de la personne.

Le visage s'inscrit ainsi dans une dialectique de l'engagement qui détermine fondamentalement notre regard face à autrui « (...) où se coulent les gestes, les contacts, les mimiques qui scandent rituellement toute interaction.²⁵ » Il est donc profondément polysémique en ayant une valeur symbolique sociale et culturelle qui illustre notre rapport d'observateur, mais aussi d'observé. Le Breton introduit aussi l'idée que le visage s'inscrit en même temps dans une rhétorique de la ressemblance et du discernement. En effet, le visage d'une personne nous renvoie automatiquement à la familiarité d'autres visages appartenant à notre famille, ou à notre communauté. Cependant, malgré cette impression de familiarité, le visage reste irréductible et difficilement discernable. Le visage relie certes les gens entre eux, mais il joue aussi un rôle prédominant dans leur distinction.

Cette dynamique rassemblant l'individualité de l'homme, mais aussi la collectivité sera présentée sous différentes formes dans ce mémoire dans le troisième chapitre. Si certaines œuvres présentent l'identité personnelle de l'artiste, sous ces différentes variables, d'autres peuvent au contraire viser à estomper cette individualité pour exprimer plutôt une identité sociale s'inscrivant dans l'ordre du symbolique.

1.2 Introduction au contexte de la globalisation culturelle

Si des échanges culturels entre les différentes nations ont toujours existé, un nouveau type de rapport entre ces dernières est apparu, au tournant de la dernière décennie du XX^e siècle, qu'on désigne par le terme de *globalisation culturelle*. C'est

²⁴ *Ibid.*, p. 98.

²⁵ David Le Breton, *op. cit.*, p. 139.

véritablement avec l'ouverture culturelle et économique qui a suivi la chute du mur de Berlin que la globalisation a commencé à s'étendre et surtout à être théorisée par différents intellectuels. Le nouvel internationalisme, dont le manifeste artistique fut réalisé en 1991 à Londres par l'Iniva (Institute of International Visual Arts) est l'ancêtre du concept de la globalisation culturelle. Avec la fin de la guerre froide et les mouvements d'immigration qui ont caractérisé le début des années 1990, les chercheurs de l'Iniva sentirent l'urgence de définir ce moment de transition dans l'histoire de l'art mondiale. L'objectif du manifeste était, dans la lignée des concepts du post-colonialisme et du mouvement *Black Art* des années 60 à New York, d'intégrer les différentes cultures dans les discours de l'histoire de l'art contemporaine et dans les expositions internationales. Ainsi, pour le nouvel internationalisme, les spécificités des cultures non occidentales sont validées comme des contributions nouvelles et surtout vitales dans le champ des arts visuels. En d'autres mots, le nouvel internationalisme était une « (...) attitude contre la non-inclusion de l'art non occidental²⁶ » tout en évitant d'exclure l'influence de l'Europe occidentale et des États-Unis dans le développement de l'histoire de l'art. Le nouvel internationalisme visait ainsi à une meilleure compréhension des différentes dynamiques de l'histoire de l'art au-delà des questions historiques de frontières territoriales. Cette « (...) réappréciation plus globale du contexte historique et culturel élargi²⁷ » avait comme objectif de changer tant les méthodes de commissariat en Occident que de favoriser une meilleure compréhension multiculturelle de la création contemporaine. Cette inclusion de cultures locales historiquement exclues par l'Occident s'inscrivait ainsi dans une volonté de détruire les relations binaires existant tout aussi bien entre le centre et les périphéries qu'entre l'Occident et l'Orient. Aujourd'hui, l'idée du nouvel internationalisme est remplacée par le terme de

²⁶ Lotte Philipsen. *Globalizing contemporary art : the art world's new internationalism*, Aarhus : Aarhus University Press, 2010, p. 9.

²⁷ Evelyne Jouanno. « Nouvel internationalisme en héritage ». *Revue critique d'art*, n 18 (2011) p. 6.

globalisation qui implique aussi une décentralisation de la culture et une disparition des concepts d'« État-Nation », de « race » ou de « centre » au profit d'un plus grand champ de l'art uniformisé s'étalant au niveau mondial.

Il est aussi essentiel de s'attarder aux différences de définitions existant entre la mondialisation et la globalisation culturelle. Même si, dans la langue française, elles sont considérées comme des synonymes, il est nécessaire de clarifier quelques nuances qui les différencient. Premièrement, la mondialisation, qui pourrait se définir par des échanges économiques non pas d'ordre national ou régional, mais au niveau international, a toujours existé à différents degrés dans l'histoire. La mondialisation dans une perspective économique tient cependant compte des distances territoriales entre les pays dans ces différents échanges commerciaux. De son côté, la globalisation culturelle détruit ces distances entre les nations en favorisant au contraire une intensification multiple des échanges, qu'on pourrait qualifier de « flux », non seulement d'ordre économique, mais aussi social, politique et culturel. La globalisation culturelle est donc traversée par différents processus visant à regrouper des éléments distincts (les États), dans un monde homogène, unifié, interconnecté et interdépendant qu'on nomme « le village global ». Cette libéralisation multiple des échanges détruit ainsi le concept de lieu et d'espace de l'État-Nation au profit d'un système-monde²⁸.

Au niveau artistique, la globalisation culturelle s'amorça au XX^e siècle avec la diffusion du modernisme occidental dans différentes régions du monde. Elle se caractérise aujourd'hui par des artistes qui exposent internationalement, des œuvres partageant des codes visuels compréhensibles partout dans le monde (par exemple la vidéo et l'installation) et un circuit commun d'exposition. Ainsi, on voit

²⁸ Voir à ce sujet Pierre Ouellet (sous la dir.). *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec : CÉLAT : Presses de l'Université Laval, Collections Intercultures, 2003, 446p.

graduellement depuis 25 ans une démocratisation de l'art par l'apparition de biennales, triennales et de foires d'art s'inscrivant dans une meilleure représentation de certaines régions et de nations émergentes.

1.2.1 La globalisation culturelle : entre homogénéisation et hétérogénéisation identitaire

La problématique de ce mémoire, en prenant la forme d'un questionnement sur l'émergence d'un *visage global* se caractérisant par une homogénéisation ou une hétérogénéisation des identités, s'inscrit dans un contexte plus large. En effet, il existe deux visions de la globalisation culturelle qui peuvent être mise en rapport avec ce questionnement. Dans l'article *Les mots pour dire les métissages – Jeux et enjeux d'un lexique*, l'historien et ethnologue québécois Laurier Turgeon, explique qu'il y a deux réactions possibles face au métissage des populations et de la culture propre à la globalisation. D'abord, elle « (...) peut être perçue comme un facteur d'homogénéisation des cultures et des patrimoines qui créerait des réactions de replis et cristallisations fondamentalistes.²⁹ » Cette approche, plus critique envers la globalisation, insinue donc l'avènement d'une forme d'hégémonie culturelle et économique dans une perspective de néocolonialisme au profit de l'Occident. Dans cette optique, la valorisation des différentes cultures traduirait plutôt un effacement de leur sens premier en les transformant en un simple produit à consommer. La globalisation culturelle s'insérerait donc dans un nouveau système postmoderne qui accentue les inégalités sociales au profit d'un nouveau canon universel. Ce canon établi par l'Occident aurait comme conséquence que les autres cultures ne puissent que s'y adapter si elles veulent avoir une place sur le marché mondial. Dans cette perspective, la biennalisation du monde de l'art, si elle participe à la réduction des distances entre les cultures en mettant l'accent sur le local, est accusée de valoriser

²⁹ Laurier Turgeon, *op. cit.*, p. 393.

aussi une nouvelle hégémonie en obligeant les artistes à faire des œuvres « à la sauce occidentale ».

La deuxième vision de la globalisation considère plutôt cette dernière comme un facteur d'hétérogénéisation culturelle pouvant créer une meilleure harmonie sociale. La globalisation culturelle, à travers la libre circulation des produits et le mouvement des populations, favorise ainsi les échanges culturels tout en diminuant l'impact des luttes territoriales, de classes et de religions³⁰. Cette vision, bien évidemment plus positive de la globalisation culturelle, s'inscrit aussi dans la valorisation de la distribution démocratique et égalitaire des pouvoirs culturels et sociaux dans différentes régions émergentes du monde qui étaient, durant l'époque coloniale, considérées comme des périphéries exemptes de pouvoir en rapport avec le centre, l'Occident. La globalisation culturelle peut ainsi être définie comme un processus d'ouverture proposant un espace égalitaire aux artistes de tous les horizons et prenant place dans un circuit de plus en plus international.

En lien avec ces deux visions de la globalisation, nous explorerons dans ce mémoire si ce nouveau visage contemporain illustre une homogénéisation de l'identité ou plutôt une hétérogénéisation des perspectives identitaires. Les œuvres constituant le corpus démontrent le succès de la globalisation comme facteur d'hétérogénéisation culturelle étant donné que les artistes utilisent ouvertement différentes sources de leur identité individuelle et collective pour altérer les visages. Cependant, en lien avec la vision de la globalisation culturelle comme facteur d'universalisme, notons que les artistes, malgré leur différence culturelle, gravitent tous dans un circuit de l'art contemporain dont les centres de visibilité se retrouvent dans l'espace géographique de l'Occident. Ainsi, ces artistes qui appartiennent dans plusieurs cas à différentes diasporas sont obligés de s'adapter à un parcours institutionnalisé de foires et de

³⁰ Voir à ce sujet : Laurier Turgeon *op. cit.*, p. 394.

biennales appartenant à « un centre » et dont les limites sont encore aujourd'hui définies par le monde occidental.

1.2.2 Un corpus formellement global

La question qui se pose à cette étape du mémoire est la suivante : est-ce que les œuvres du corpus s'adressent directement dans leurs contenus respectifs à la globalisation culturelle? En effet, dans l'analyse des thématiques au troisième chapitre, il sera vu que les artistes n'inscrivent pas des problématiques en lien avec la globalisation culturelle dans leurs œuvres montrant une altération de l'identité. L'historien de l'art suédois Lotte Philipsen introduit justement une différenciation importante entre la dimension thématique et formelle de la globalisation permettant d'expliquer la démarche proposée dans ce mémoire. D'abord, une œuvre d'art thématiquement globale porte directement sur une ou des problématiques liées à la globalisation culturelle du monde actuel dans son motif ou dans son contenu. Ainsi, l'artiste fait un choix conscient de s'adresser à la globalisation culturelle du monde actuel dans sa démarche artistique.

Pour qu'un travail artistique soit cette fois-ci jugé comme formellement global, il faudrait que la composition du discours entourant l'œuvre s'inscrive en lien avec la globalisation culturelle. Cela ne concerne donc pas nécessairement l'intention de l'artiste, mais plutôt comment l'œuvre est présentée par les commissaires d'une exposition ou interprétée par des historiens de l'art. Philipsen précise aussi qu'une œuvre peut être formellement globale en rapport à la manière dont est perçu et présenté l'héritage culturel de l'artiste en lien avec son travail. L'historien de l'art Niru Ratham partage cette différenciation lorsqu'il déclare :

«It had become clear by the end of the 20 century that increasing numbers of artists, both from the erstwhile western (sic) centres of art production and from elsewhere in the world, were making work either overtly addressed to the phenomenon of globalization, or comprehensible in terms of the debates that were growing around the concept, even if they did not explicitly engage with it³¹.»

Ainsi, le développement des biennales et des foires est un facteur ayant accéléré de manière significative le processus de globalisation du monde artistique. Selon Philipsen presque la totalité de l'art contemporain peut donc aujourd'hui être définie comme formellement globale et s'insère ainsi dans ce nouveau paradigme international. De plus, pour l'auteur, si l'on se réfère à la définition du mot contemporain, l'art du passé devrait aussi être considéré comme appartenant formellement à la globalisation culturelle puisqu'il est aujourd'hui exposé dans ses différents lieux de diffusion partout dans le monde. En effet, le mot contemporain qui signifie « de notre temps » énonce aussi la coexistence de différentes temporalités dans un même espace³². Finalement, notons que les œuvres qui sont étudiées dans ce mémoire s'inscrivent de manière formelle et non thématique dans la globalisation culturelle. Si les huit artistes ne font donc pas directement référence aux différentes dynamiques de la globalisation telles que décrites ci-haut, leurs œuvres s'inscrivent sans aucun doute dans « cet élargissement du monde » et du nouveau champ institutionnel de la culture. Cette distinction qu'aborde Philipsen justifie l'approche qui sera retenue dans ce mémoire : l'altération identitaire est directement influencée, même si ce n'est pas clairement énoncé dans la démarche de l'artiste, par un contexte social et culturel déterminé qui prend forme à l'époque actuelle par la globalisation.

³¹ Ratnam Niru. « Art and Globalisation » dans *Themes in Contemporary Art*, (Boston : Yale University Press, 2004) p. 288.

³² Lotte Philipsen, *op. cit.*, p. 125.

1.2.3 Thématiques et médiums récurrents

L'utilisation de stratégies d'altération du visage en lien avec les quatre thématiques qui seront présentées dans le troisième chapitre est-elle de l'ordre du hasard ou s'inscrit-elle plutôt dans une volonté partagée de la part de ces artistes de favoriser une meilleure réception et compréhension de leurs œuvres? Noël Carroll, dans l'article *Art and Globalization : Then and Now*, introduit l'idée, qu'en raison de la globalisation actuelle du monde culturel, les artistes peuvent présumer que l'usage d'un type de médium combiné à une iconographie mettant de l'avant certains sujets sera mieux compris par le public³³. On assiste ainsi selon l'auteur à une récurrence de thèmes dans l'art contemporain permettant un véritable dialogue entre artistes et spectateurs : « Because the audience and the artist share some mutual assumptions about each other's expectations regarding the available range of possible subject matter, they are able to have a conversation.³⁴ » Cette présupposition, en étant diffusée mondialement dans le champ institutionnel de l'art, donne la possibilité d'établir une conversation transculturelle entre des artistes et leur public au-delà de la barrière de la langue ou de la culture. Il existe donc une grammaire formelle commune qui se base sur des thèmes pouvant être mobilisés partout dans le monde; ce qui garantit une compréhension mutuelle entre artiste et public.

De plus, l'utilisation de différents médiums dans l'art contemporain actuel est une variable importante pour comprendre le métissage des identités qu'introduit la globalisation culturelle. Noël Carroll explique dans cette perspective que la globalisation artistique se caractérise par l'émergence de la vidéo, de la photographie, d'installation de grande envergure, de l'art médiatique ou de la performance dans les biennales et expositions internationales. Plus particulièrement, les arts provenant des

³³ Voir à ce sujet : Noël Carroll. « Art and Globalization : Then and Now », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65, n. 1, (édition spéciale, hiver 2007), p. 298-328.

³⁴ *Ibid.*, p. 214.

nouvelles technologies étant donné leur nature reproductible aux niveaux numériques et physiques, ont une capacité d'aller au-delà des frontières culturelles et sont donc considérés comme des emblèmes de la globalisation. De plus, la photographie et la vidéo sont des véhicules par excellence de symboles et de messages compréhensibles par une importante masse de personnes. Ainsi, selon l'auteur : « Cette popularité est emblématique de l'émergence d'un monde de l'art cosmopolitain où les médias utilisés sont aussi cosmopolitains.³⁵ » Ces médiums représentent donc l'élargissement du système de communication propre à la globalisation culturelle, en étant accessible et en ayant des codes compréhensibles par plusieurs personnes peu importe leur origine culturelle. Dans cette perspective, on verra que tous les artistes du corpus utilisent en grande majorité les nouvelles technologies dans leurs œuvres. Notons aussi qu'en ne s'identifiant à aucun médium en particulier, mais au contraire en les mélangeant librement, les artistes à l'étude font une analogie de leurs identités qui ne peuvent être identifiées à un seul élément. L'hétérogénéisation des médiums est ainsi dans ce cas garante d'une identité métissée qui symbolise le phénomène de globalisation culturelle.

En lien avec ces différentes réflexions de Carroll, nous verrons dans ce mémoire que cette diversité de médiums combinés à l'utilisation de certaines thématiques favorise une meilleure réception offrant une possibilité de dialogue avec l'artiste et le public. Notons finalement que Carroll précise aussi que même si l'on peut observer l'émergence de certains types de médiums et de thèmes considérés comme plus « globaux », cela n'élimine cependant pas cet intérêt qui marque la globalisation culturelle envers des situations artistiques plus locales en lien avec l'origine nationale de l'artiste.

³⁵ Noël Carroll, *op. cit.*, p. 139

1.3 Réflexions sur la problématique de recherche

Ce double parcours analytique et critique portant sur l'altération du visage et la globalisation culturelle a servi à introduire trois points essentiels pour comprendre la démarche théorique entamée et la problématique de recherche. D'abord, en lien avec les écrits de Le Breton et Baqué, la représentation du visage utilisée promouvra qu'elle est le produit direct d'un contexte culturel défini. Dans cette perspective, n'oublions pas que l'altération du visage sera aussi considérée avant tout comme un motif formel, et non thématique, propre à la globalisation culturelle. Ainsi, si les artistes ne se réfèrent pas directement à des problématiques liées à l'élargissement du monde contemporain, leur production, en faisant partie du contexte de la globalisation actuelle de la culture, peut cependant y être rattachée. L'altération du visage peut donc être analysée comme un nouveau motif appartenant à ce système de thématiques et de médiums récurrents qui caractérise l'art contemporain.

Deuxièmement, le corpus à l'étude illustre cette dualité, identifiée par Le Breton et Baqué, se lisant dans la représentation du visage, qui oppose l'identité individuelle à celle collective. Rappelons que le troisième chapitre se concentrera justement sur cette dynamique en regroupant les œuvres selon qu'elles mettent en place des thématiques de l'ordre de l'individualité ou de la collectivité. Il sera ainsi illustré comment l'altération formelle du visage peut exprimer simultanément l'identité individuelle du modèle ou de l'artiste, mais aussi représenter une identité sociale et culturelle plus générale où plusieurs personnes peuvent s'identifier.

Troisièmement, en s'inscrivant dans une vision positive de la globalisation comme garante de la diversité culturelle, ce mémoire affirmera la présence d'une hétérogénéisation des identités dans le corpus d'œuvres à l'étude. En effet, l'intégration de la diversité artistique dans le discours de l'histoire de l'art se positionne contre l'uniformisation des cultures. La vision culturelle du visage

convoquée dans ce mémoire rendra ainsi compte du parcours culturel de l'artiste, en lien avec son héritage et le contexte production de ses oeuvres. En d'autres mots, la globalisation culturelle, en se caractérisant justement par une pluralité de perspectives, résulte en une hétérogénéisation de propositions culturelles dans le processus de l'altération de l'identité. Notons cependant que la présente recherche s'avère aussi critique face à l'homogénéisation, à la catégorisation et l'universalisme occidentalisant du circuit de l'art contemporain.

CHAPITRE II

STRATÉGIES ET CRITÈRES POUR UNE ANALYSE FORMELLE DE L'ALTÉRATION DU VISAGE

Ce deuxième chapitre vise d'abord à présenter la méthodologie utilisée dans le cadre de ce mémoire. Dans un premier temps, les critères concernant l'élaboration du corpus d'artistes seront discutés, suivis d'une brève présentation des huit artistes à l'étude à travers leur formation artistique et leur démarche respective. Le corpus de 34 œuvres sera aussi présenté de manière générale. Par la suite, nous aborderons le questionnaire ayant été soumis à trois artistes du corpus.

Dans la deuxième section de ce chapitre, les stratégies formelles pour altérer le visage seront présentées selon qu'elles transforment ou dissimulent l'identité du sujet. Les œuvres du corpus y seront étudiées en rapport à six critères d'altération que nous avons définis à travers la vision culturelle du visage que partagent David Le Breton et Dominique Baqué. Ainsi, les œuvres du corpus seront analysées et classées en lien avec la technique formelle préconisée par les artistes pour altérer le visage : la répétition, l'objectivation, la similarité, l'utilisation d'un accessoire et le travestissement, l'insaisissabilité et l'effacement.

2.1 Questions de méthodologie

2.1.1 Critères d'élaboration et présentation du corpus

Le corpus du mémoire est constitué de huit artistes qui ont produit 34 œuvres utilisant plusieurs médiums, tels la photographie, la peinture, la vidéo et différentes techniques mixtes. Avant de présenter les artistes individuellement, il semble important de

définir les différentes caractéristiques entourant le corpus. Pour mettre en relation des objets semblables, et plus précisément dans notre cas, des artistes semblables, la question principale qui se posa lors de l'élaboration du corpus est la suivante : « qu'est-ce que ces artistes ont en commun? » Les artistes choisis proposent tous des œuvres d'art actuel et sont tous au début ou à mi- carrière. Leurs œuvres partagent donc un même contexte de production et ont été produites inclusivement des années 2000 à maintenant. Le deuxième critère fut de choisir des artistes s'intéressant particulièrement à l'altération corporelle. Ce critère peut sembler évident, mais il nous semblait pertinent de le définir correctement avant de faire la sélection. En effet, il est important dans la méthodologie choisie d'avoir plusieurs œuvres ou séries d'œuvres d'un même artiste pour étoffer l'analyse. Le portrait et l'altération du visage sont donc au centre de leurs préoccupations artistiques et non une exception dans leur pratique.

Même si les artistes détiennent six nationalités différentes, il s'avère nécessaire de nuancer cette information en prenant en compte tant du contexte culturel propre à chaque artiste que du lieu de production des œuvres. L'historien de l'art Lotte Philipsen explique le danger de catégoriser des artistes selon des critères géo-économiques, car ils s'avèrent changeants selon les périodes historiques. Ce type de catégorisation ne prend pas en effet pas compte d'un symptôme clé de la globalisation : l'immigration et les diasporas qui peuvent en découler³⁶. Dans le contexte actuel d'abandon progressif des délimitations nationales, il semble de plus en plus nécessaire de nuancer la catégorisation bipolaire entre l'Occident et l'Orient, en considérant par exemple le contexte de production des œuvres.

Philipsen propose dans cette perspective d'établir trois catégories d'artistes. La première catégorie regroupe des artistes étant nés en Occident et y développant

³⁶ Voir à ce sujet : Lotte Philipsen, *op. cit.*, p. 15.

aujourd'hui leur carrière. Le français Frederick Nakache, le franco-marocain Mehdi-Georges Lahlou, l'américaine Roni Horn et le québécois Ulric Collette s'inscrivent dans cette catégorie. Notons que même si des artistes produisent des œuvres dans leur pays d'origine, ils peuvent cependant appartenir à différentes communautés diasporiques. C'est le cas de Mehdi-Georges Lahlou qui est d'origine marocaine et Frederick Nakache qui appartient à la diaspora juive séfarade espagnole. La deuxième catégorie concerne les artistes qui sont nés hors de l'Occident et qui y travaillent encore aujourd'hui. Le marocain Hicham Benohoud est le seul à faire partie de cette catégorie. Finalement, le troisième groupe rassemble des artistes étant nés hors de l'Occident, mais ayant migré par la suite vers les centres artistiques de l'Europe et de l'Amérique du Nord³⁷. Halim Al Karim, Zakaria Ramhani et Niane Naïane s'inscrivent dans cette catégorie qui illustre justement la difficulté de classer un artiste comme occidental ou oriental dans la situation actuelle de mondialisation où les identités individuelles sont en constant mouvement. Le corpus se caractérise ainsi par un nombre majoritaire d'artistes dont les identités personnelles sont traversées par différentes sources d'inspirations culturelles, provenant tant de leurs pays d'origine que de leur pays d'accueil.

Finalement avant de présenter les artistes, faisons une parenthèse pour spécifier que l'on utilisera dans ce mémoire une définition ouverte de la diaspora. D'abord, la diaspora peut se définir comme l'état de dispersion d'un peuple ou d'une communauté et de ses relations. Si la diaspora est historiquement liée à la notion d'exil, elle est aussi aujourd'hui composée par des personnes ayant choisi volontairement de quitter leur pays d'origine, tels par exemple les migrants économiques. La diaspora au XXI^e siècle se traduit ainsi par des individus appartenant ou non à une communauté valorisant différents sentiments d'identité envers leurs pays d'origine. On utilisera ici l'hypothèse de Stéphane Dufoix dans

³⁷ *Ibid.*, p. 16.

l'essai *La dispersion : une histoire des usages du mot diaspora* lorsqu'il énonce qu'à l'époque actuelle la diaspora englobe tous les migrants d'un même pays ou d'une nation dans le monde. Pour l'auteur, ce terme, qui gagne en popularité depuis les années 1990, s'avère justement un synonyme du mot global. L'usage du terme de diaspora s'applique donc à l'ère de la globalisation culturelle à différents groupes qui se caractérisent par une pluralité de parcours migratoires.³⁸

2.1.1.2 Les huit artistes du corpus

Halim Al Karim (1963) est né à Najaf en Irak, mais a grandi à Beirut au Liban en raison de l'instabilité politique sévissant dans son pays d'origine. Se spécialisant initialement en céramique, il est diplômé de l'institut des Beaux-Arts de Bagdad et de l'Académie des Beaux-Arts d'Amsterdam aux Pays-Bas. Ayant quitté l'Irak dans les années suivant la révolution de 1979, il produit aujourd'hui ses œuvres entre Dubaï, Amsterdam et les États-Unis. Sa production artistique, se caractérisant par l'usage d'une technique mixte mélangeant la photographie et la peinture, reçoit une bonne reconnaissance à l'international depuis la fin des années 1990. Produisant principalement des séries sur un même sujet, Al Karim s'intéresse à la mémoire, tant collective que personnelle, par rapport aux thèmes de l'exil, de la dictature et de la guerre. Ayant pris la fuite de l'Irak durant son service militaire, ses œuvres sont hantées par la violence dont il a été témoin durant ces années. Très attaché à son identité iraquienne, il n'inscrit pas sa pratique dans l'autoportrait même si son travail relate uniquement ses expériences personnelles.

Né à Marrakech au Maroc, **Hicham Benohoud** (1968) est diplômé des Beaux-Arts, option pédagogie à l'Institut de Marrakech et à l'École supérieure des Arts décoratifs

³⁸ Voir à ce sujet : Stéphane Dufoix, *La dispersion : une histoire des usages du mot diaspora*, Paris : Amsterdam, 2011, 573p.

de Strasbourg. Il vit principalement au Maroc où il est représenté par la galerie l'Atelier 21 à Casablanca, tout en exposant régulièrement à Paris à la galerie Vu et à Bruxelles à la galerie Contretype. Ses œuvres mélangent la photographie argentique à différentes techniques numériques et à la sculpture. Le succès de la série de photographie *La salle de Classe* (2003), réalisée sur plusieurs années lorsqu'il était professeur dans un lycée à Marrakech, lui a valu de nombreuses expositions dans des institutions reconnues en Europe et en Amérique. Ayant une pratique artistique tournée principalement vers l'autoportrait, ses œuvres mettent en scène la faiblesse du corps par la défiguration de son propre visage. Les œuvres de Benohoud, où il cherche à se créer une nouvelle identité, s'inscrivent dans une dialectique individuelle qui traduit son malaise envers la société marocaine actuelle.

Vivant actuellement à Québec, sa ville natale, **Ulric Collette** (1979) ne provient pas du monde des arts visuels, mais plutôt de la publicité. Passionné par la photographie et le graphisme, cet autodidacte est aujourd'hui directeur du Studio Collette spécialisé en communication et en publicité. Collette, se fit connaître internationalement grâce à internet, en 2011, pour sa série d'œuvres, *Portraits génétiques*, consistant en la fusion des visages de membres de la même famille pour illustrer leurs ressemblances physiques. Candidat pour un Lion à Cannes, un des prix les plus prestigieux du monde publicitaire, son travail est aujourd'hui régulièrement présenté dans différentes revues de graphisme. L'identité et ses multiples facettes sont au centre de sa démarche qu'il aborde à travers les thématiques de la perte de la beauté et de la vieillesse.

La New-Yorkaise **Roni Horn** (1955) a des origines juives de l'Europe de l'Est. Elle est l'artiste du corpus la plus reconnue au niveau institutionnel. Horn est diplômée en arts visuels de la Rhodes Island School of Design et de l'Université Yale. Elle produit des œuvres tant dans son pays d'origine qu'en Islande, son pays de cœur. Si les œuvres qui nous intéresseront dans le cas présent sont des photographies, Roni Horn

exploite aussi dans son travail le collage, le dessin et la sculpture. L'artiste explore le thème de l'identité à travers la mutation physique, le travestissement et l'androgynie dans l'objectif de critiquer la fixité identitaire et la catégorisation propre au monde occidental. Jouant avec le mouvement, elle cherche à introduire plusieurs temporalités dans une seule image pour « (...) montrer une éternité de moments différents.³⁹ »

Mehdi-Georges Lahlou est né aux Sables-d'Olonne en France en 1983 de parents marocains chrétien et musulman. Il est diplômé de l'École régionale de Nantes et de la Breda aux Pays-Bas. Il crée ses œuvres entre Paris, où il expose à la Galerie DIX9, Bruxelles, à la galerie Transit, et Chicago. Sa pratique se démarque par l'utilisation d'un large éventail de médiums, tels la photographie, la vidéo, le collage, la peinture, mais aussi la performance et l'installation. Se qualifiant d'artiste de « l'interstice », il positionne son identité dans ses oeuvres entre le monde occidental et oriental, mais aussi entre le Christianisme et l'Islam. Lahlou tourne ainsi librement au ridicule les stéréotypes de la société occidentale, les tabous de la religion musulmane et la question du genre sexuel. Ses œuvres, qui visent à promouvoir une identité multiculturelle, s'avèrent parfois dérangeantes, particulièrement pour l'islam intégriste.

Né en 1972 à Rouen en France, **Frederick Nakache** provient d'une famille juive séfarade d'origine espagnole. Cet autodidacte produit aujourd'hui principalement ses œuvres en France, mais fait régulièrement des expositions dans le reste de l'Europe, mais aussi en Amérique du Nord et en Asie. S'intéressant à la fragilité du corps, il photographie ou peint ses modèles pour illustrer les paradoxes de la nature humaine, entre violence et amour, et monstruosité et beauté. L'éphémérité de la jeunesse, la mémoire et la subordination au temps qui passe, dont il a une vision particulièrement

³⁹ Adélaïde Samani. « Roni Horn : la sensation de l'art ». *Revue Diapo*, (juillet 2014), p. 2.

orientale selon ses propres paroles, sont des préoccupations qui le touchent particulièrement. Transformant souvent ses modèles en objets, ses œuvres déshumanisantes sont une critique du culte de la jeunesse qui caractérise la société occidentale.

Niane Naïane (1975) est né à Alger et vit en France depuis son enfance. Ayant une formation en arts plastiques et en philosophie des Universités de Paris et Liège, il produit aujourd'hui ses œuvres entre Paris et Montréal où il est représenté par la Galerie Luz. Ses œuvres, qui montrent principalement des modèles féminins en solo ou en groupe, semblent toujours en mouvement, souvent insaisissables. Elles sont le résultat d'une intéressante technique mixte mélangeant la photographie, des transformations numériques, du collage et de la peinture. Naïane travaille depuis des années sur les différentes dynamiques entourant la mémoire humaine, tant collective qu'individuelle, et le monde du rêve. Sa démarche artistique s'inscrit dans une réinterprétation personnelle de différents mythes, légendes ou rituels qui ont marqué les cultures occidentales, orientales, mais aussi amérindiennes.

Né à Tanger au Maroc en 1983, **Zakaria Ramhani** est une étoile montante de l'art contemporain. Il a d'ailleurs été nommé en 2010 par Art Price un des 10 meilleurs artistes au monde ayant moins de 30 ans. Ayant une formation en enseignement des arts plastiques, il est représenté par la Julie Meneret Contemporary Art à New York. Vivant entre New York et Montréal, ses autoportraits doivent d'abord leur caractère unique à l'utilisation répétée de la calligraphie arabe provenant tant de sourate du Coran que de réflexions personnelles. Il crée aussi des peintures grand format, composées de différentes perspectives de son propre visage, illustrant ainsi son identité personnelle, mais aussi culturelle. Les œuvres de Ramhani traitent ainsi du langage, de l'Islam orthodoxe à l'ère moderne et de l'actualité dans le monde arabe. Elles se réfèrent aussi à la mémoire universelle et à l'histoire de l'art.

2.1.1.3 Présentation des œuvres

Avant d'aborder les œuvres, rappelons qu'elles seront analysées graduellement au fil du mémoire par rapport à leurs formes, leurs thématiques et ensuite leurs contenus respectifs. Le tableau 1.1 présente ci-dessous la liste des 34 œuvres et séries du corpus réalisées par les huit artistes⁴⁰. Il est important de préciser que les séries qui ont été choisies pour composer le corpus proposent d'infimes changements d'une œuvre à l'autre et qu'elles peuvent donc être analysées comme un ensemble cohérent ayant les mêmes pistes d'interprétations. Dans le tableau 1.1, il est d'ailleurs précisé, à côté des titres, si ce sont des séries ou des œuvres uniques. Notons aussi que si certains artistes sont représentés par moins d'œuvres dans le corpus, cela ne justifie pas nécessairement le degré d'importance de l'altération du visage dans leur démarche artistique.

⁴⁰ Les œuvres en grand format sont disponibles à l'annexe C.

TABLEAU 1.1
Répartition des œuvres selon les artistes

Artistes	Séries et oeuvres
Halim Al Karim	Séries : <i>Goddess of Love, Goddess of Lost City (Rome) et Hidden Love</i> Oeuvres: <i>Hidden Victims, Hidden Prisoner, Witness et Urban Witness</i>
Hicham Benohoud	Séries : <i>Inter-Version, Version-soft</i> Œuvres : <i>Portrait pixellisé et Sans titre 3,4 et 7,</i>
Ulric Collette	Séries : <i>Façade, Portraits génétiques (Père/fils : Ulric & .Natan) et Therianthropies (parrot)</i>
Roni Horn	Série : <i>Cabinet of</i>
Mehdi-Georges Lahlou	Série : <i>It's more Sexy ou Vierge à l'enfant</i> Œuvres : <i>Créature pour Chaman, Koran Bord, Portrait de famille, Portrait selon Molinier ... Neshat, Portrait selon Orlan et Portraits d'identités</i>
Frederick Nakache	Série : <i>Sénex</i> Oeuvres: <i>À voix basse, Christel 1, Sans titre 1 et Try Walking in my Shoes</i>
Niane Naïane	Séries : <i>Bethsabe-memories et Odaya Musuhum</i>
Zakaria Ramhani	Série: <i>Faces of your Other</i> Oeuvres: <i>Face of human/Word of Allah et My face is a Word</i>

2.1.2 Problématiques entourant la recherche documentaire

La première étape du processus méthodologique ayant mené à l'écriture de ce mémoire fut de faire une recherche documentaire se développant autour de trois axes : les écrits sur les artistes, les écrits sur la globalisation culturelle et les théories de l'altération du visage. En ce qui concerne la documentation sur les huit artistes à l'étude, la principale difficulté rencontrée fut liée au fait que la plupart des artistes se

trouvent au début de leur carrière. Il existe par conséquent peu d'articles tant critiques que théoriques sur leur travail. C'est le cas par exemple des artistes Georges Mehdi Lahlou, Zakaria Ramhani, Frederick Nakache, Ulric Collette et Niane Naïane⁴¹. Outre les textes de présentation sur leur site web respectif, les articles numériques que nous avons réussi à trouver étaient d'ordre plus informatif qu'analytique. Notons cependant que dans plusieurs des cas, il existe des entrevues radiophoniques ou des vidéos sur Internet qui ont été d'une grande utilité pour compléter la recherche documentaire. Face à cette situation, la solution trouvée fut d'intégrer à la démarche méthodologique l'utilisation de la parole directe de l'artiste grâce à la constitution d'un questionnaire. Après que cette étape fut réalisée, une recherche documentaire à l'aide des réponses du questionnaire et des articles existant sur la démarche des artistes fut entamée pour identifier les thématiques des œuvres du corpus. Finalement, après une troisième phase de recherche portant sur les théories actuelles entourant la globalisation culturelle, il a été possible de lier les thématiques des œuvres à différentes caractéristiques de ce contexte contemporain.

2.1.2.1 Présentation du questionnaire de recherche

Comme énoncé précédemment, étant donné le manque de documentation sur certains artistes, il était essentiel de recueillir de l'information provenant directement des artistes. Dans l'objectif de comparer leurs réponses, un questionnaire similaire (écrit et sous forme d'entrevue) fut soumis durant la dernière année à trois artistes ayant le moins de documentation accessible. Nous regrettons cependant n'avoir pu obtenir plus de réponses puisque plusieurs des artistes n'étaient pas disponibles lorsqu'ils furent contactés. Une entrevue orale fut cependant réalisée avec Niane Naïane au

⁴¹ Les artistes ayant le plus de documentation à disposition sont Roni Horn, Halim Al Karim et Hicham Benohoud. Ils ont plusieurs catalogues d'expositions à leurs actifs et même des monographies sur leur travail. Ces trois artistes, qui sont les plus âgés du corpus, jouissent depuis plusieurs années d'une certaine reconnaissance institutionnelle.

mois de mars 2013. Ulric Collette et Frederick Nakache ont pour leur part répondu par écrit au questionnaire respectivement les 16 avril et 7 juillet 2013⁴².

Pour l'élaboration de ce questionnaire, une approche s'inscrivant dans les méthodes des études sociologiques fut préconisée. Cet emprunt disciplinaire s'explique par le fait qu'il existe peu ou pas de documentation ou de méthodologie en histoire de l'art concernant la composition d'un questionnaire ou d'une entrevue. Notons toutefois l'existence de documents sur la réalisation d'un questionnaire en muséologie, mais ils s'avéraient tout de même peu applicables dans le cadre de ce mémoire. Ainsi, un travail d'adaptation de certaines méthodes de la sociologie fut réalisé pour les transposer au monde de l'histoire de l'art. L'élaboration du questionnaire s'appuie donc sur les écrits de trois auteurs: *L'enquête et les méthodes : le questionnaire* par François de Singly (1999), *Les techniques d'enquête en science sociale* par Alain Blanchet (1987) et *Le questionnaire dans l'enquête psychologique* par Roger Muchielli (1995).

2.1.2.2 La direction du questionnaire : « entre hypothèses et connaissance⁴³ »

Selon le sociologue François de Singly, il est essentiel avant de composer un questionnaire de décider si on veut vérifier une hypothèse ou plutôt étudier les composantes d'une réalité. Cette distinction nous posa problème dès le début puisque le questionnaire visait à atteindre simultanément ces deux types d'objectifs. Selon l'auteur, il faut utiliser une approche portant sur l'hypothèse seulement lorsqu'on a une connaissance suffisante des problèmes à étudier. Dans le cas du questionnaire, nous voulions confirmer ou infirmer deux points bien précis. D'abord, il nous

⁴² Les autorisations des trois artistes et celle du comité d'éthique de l'UQAM sont à l'annexe A.

⁴³ François de Singly. *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*, Paris : Édition Nathan, 1999, p. 19.

semblait important de découvrir si l'on peut inscrire l'altération du visage dans la théorie de la globalisation culturelle. Répondant à cet objectif, la question 8 se développait ainsi : « *Diriez-vous que vos œuvres reflètent une identité culturelle précise ou appartiennent-elles plutôt à un art global et multiculturel* ⁴⁴ ? » Deuxièmement, nous voulions aussi vérifier si les thématiques ayant été prédéterminées autour de l'altération du visage reflétaient concrètement l'expérience des artistes. C'est dans cet objectif, par exemple, que la question 12 était formulée ainsi : « *Est-ce que vos œuvres sur le visage portent sur une de ces thématiques : la peur de la mort, la vieillesse, le travestissement, la mémoire ou la perte de la beauté?* » Dans le cas où ce choix de réponse n'était pas suffisant, l'artiste était invité à énoncer plutôt ses thématiques de prédilections. Les thématiques qui seront abordées dans le troisième chapitre ont d'ailleurs changé en réponse à l'évolution de la recherche, mais aussi face aux différentes réponses des artistes.

Ce questionnaire avait aussi comme but d'étudier la « conduite d'acteurs sociaux » soit les composantes de la réalité des artistes du corpus. En effet, en ajout à la recherche documentaire réalisée, il semblait important d'avoir une meilleure connaissance des artistes tant au niveau de leur technique d'altération du visage que de leur vision de l'identité. Comme De Singly le précise, il est essentiel d'avoir des questions produisant de la connaissance qui engage une « vision du monde non empirique selon laquelle le social est déterminé socialement. ⁴⁵ » La plupart des questions posées aux artistes sur la vision de leur identité, ou sur leur technique d'altération du visage, visaient donc à récolter des informations pour pouvoir mieux étoffer par la suite nos différentes analyses des œuvres à l'étude.

⁴⁴ Le questionnaire dans son intégralité et les réponses des trois artistes sont disponibles à l'annexe A.

⁴⁵ François de Singly. *op. cit.*, p. 20.

2.1.2.3 Les objectifs du questionnaire

Après avoir établi les frontières théoriques du questionnaire, l'étape suivante a été d'arrimer les questions aux objectifs de recherche. Dans la première section du questionnaire portant sur l'identité, le principal objectif était d'établir si l'héritage culturel d'un artiste a une influence sur sa production artistique. Il était aussi essentiel dans cette partie du questionnaire d'identifier si la vision de l'identité perçue par un artiste vivant dans son pays d'origine est semblable ou différente à celle d'un artiste provenant de la diaspora. Finalement, le dernier but était d'établir quelles influences culturelles et quelles traditions, selon le parcours identitaire de l'artiste, se juxtaposent à l'altération du visage. Dans la deuxième section sur le visage, le premier objectif était de vérifier si les critères d'analyse formelle des œuvres étaient pertinents. Il était important dans cette partie de découvrir pourquoi les artistes altèrent le visage dans leur processus créatif. Un dernier point incontournable fut de pouvoir saisir quel est l'objectif des artistes dans leur rapport avec le spectateur ou à « l'autre » à travers ces œuvres. Dans la dernière section ayant comme thème l'autoportrait, l'objectif était de comprendre quelles sont les dynamiques ou les motivations entourant cette pratique. Est-ce une manière pour les artistes de maîtriser leur image ou plutôt de cacher leur identité ?

2.1.2.4 Structure du questionnaire et caractéristiques des questions

Au niveau de la structure du document, précisons qu'il existe toujours deux parties dans un questionnaire pour approcher et mesurer les écrits des répondants. Il était d'abord essentiel de mettre à jour certains déterminants sociaux entourant les personnes questionnées pour par exemple les situer en rapport à leur origine ou leur âge. Dans le cas présent, les premières questions demandaient aux artistes des informations permettant de mieux comprendre leur parcours personnel et artistique. Les artistes devaient donc mentionner dans quel pays ils sont nés, dans quel pays ils

ont étudié et où ils produisent présentement leurs œuvres. Il n'était pas nécessaire de poser plus de questions sur les déterminants sociaux des artistes puisque l'important était seulement de comprendre leurs origines et non de mesurer leurs pratiques ou leurs goûts. Après avoir recueilli ces informations, la deuxième partie du questionnaire pouvait donc porter uniquement sur l'objet de mon étude : l'identité culturelle, l'altération du visage et l'autoportrait.

En rapport au type de question à choisir, Alain Blanchet explique qu'il est d'usage d'utiliser les questions ouvertes ou fermées. Dans le cadre de ce mémoire, nous avons opté pour un questionnaire mixte proposant ces deux types de questions. La question fermée oblige le répondant à choisir à travers différentes réponses formulées à l'avance. Ce type de question, qui cherche donc à faire prendre position, est utile pour étudier une tendance⁴⁶. Dans le questionnaire, à trois reprises des questions de type fermé ont été utilisées où il était suggéré à l'artiste une ou plusieurs réponses. En plus des deux questions évoquées précédemment visant à vérifier les hypothèses, il fut suggéré aux artistes, dans la dernière section sur l'autoportrait, que cette pratique visait soit à maîtriser leur image, soit à cacher leur identité.

Les questions ouvertes sont assurément celles qui furent les plus utilisées dans le cadre de ce questionnaire. Ce genre de questions laisse les personnes libres de répondre comme elles le veulent selon leur subjectivité. Selon Blanchet, ce type de questions privilégie en effet « des (...) catégories dans lesquelles les individus perçoivent le monde social plutôt que de les imposer par des modalités de réponses fermées.⁴⁷ » Ces questions permettent donc d'avoir des perspectives de décodages beaucoup plus grandes puisque le répondant est libre d'exprimer son opinion. Ce type de question a été central dans le questionnaire puisque nous voulions amener les

⁴⁶ Alain Blanchet. *Les techniques d'enquête en sciences sociales : observer, interviewer, questionner*. Paris : Édition Borduas, 1988, p.34.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 43.

artistes à réfléchir sur leur pratique artistique en produisant des réponses ouvertes. Ces questions ont bien entendu servi à atteindre le deuxième objectif du questionnaire : produire une connaissance singulière des artistes.

2.1.2.5 Limites et biais du questionnaire

Les différents auteurs consultés mettent en garde le chercheur face à certains écueils à éviter. D'abord, un problème à éviter, selon les auteurs, est bien entendu de ne pas avoir d'*a priori* pour ne pas suggérer des réponses à l'artiste. Il ne fallait pas, dans la formulation des questions, promouvoir trop les hypothèses, tout en faisant attention à la tonalité des mots pour que l'artiste puisse donner des réponses authentiques. Il est essentiel en effet selon Singly « (...) d'approcher les comportements par l'extérieur en évitant les jugements introspectifs.⁴⁸ » La deuxième limite lors de l'élaboration du questionnaire fut de prendre en compte qu'il serait impossible d'atteindre complètement l'objectivité. Selon Blanchet, « l'objectivité » n'est pas un idéal à atteindre puisque le but dans l'analyse d'un questionnaire est « d'expliquer ce que les acteurs font par ce qu'ils sont, et non par ce qu'ils disent de ce qu'ils font.⁴⁹ » Il fut donc important d'appréhender les réponses au questionnaire en lien avec les analyses déjà réalisées tant des œuvres à l'étude que des facteurs sociaux entourant l'artiste.

Il faut préciser finalement que les réponses des trois artistes au questionnaire ne seront pas analysées dans une perspective comparative, mais plutôt intégrées dans différentes parties du troisième chapitre.

⁴⁸ François De Singly, *op. cit.*, p. 33

⁴⁹ Alain Blanchet, *op. cit.*, p. 41

2.2 Les stratégies pour une analyse formelle de l'altération du visage

Cette première section d'analyse des œuvres a pour objectif de répondre à ce questionnement : quelles sont les formes utilisées pour mettre en place une altération du visage? Les motifs artistiques menant au glissement d'une identité réelle à une identité imaginée seront étudiés en termes de stratégies et de critères théoriques menant à altération du visage. Les stratégies et les critères qui seront proposés ici ont été constitués en étudiant les œuvres à travers la vision du visage telle que théorisée principalement par Dominique Baqué, David Le Breton et Max Kozloff. Il est important de noter cependant que tant ces stratégies que ces critères sont totalement inédits et ont été établis spécialement durant la phase de recherche pour décrire le corpus du mémoire. Rappelons aussi que ces stratégies d'altération du visage seront utilisées dans le troisième chapitre sur les thématiques des œuvres. L'objectif de ce mémoire étant justement de proposer une lecture des motifs et des thématiques des œuvres du corpus pour les mettre ensuite en rapport avec le contexte de la globalisation culturelle.

Étant donné le nombre important d'œuvres du corpus, nous avons constitué six planches pour faciliter la compréhension entre les ressemblances et les dissemblances qui seront exposées. Ce système de planches d'œuvres est disponible à l'annexe B. Tel un aide-mémoire, ces planches, où les œuvres sont présentées en petit format, ont été constituées selon les six stratégies d'altération du visage qui ont été identifiées. Notons aussi que le numéro de la figure sera toujours inscrit à côté du titre de l'œuvre pour faciliter la recherche. De plus, puisque quelques œuvres utilisent plusieurs critères d'altération, elles se retrouveront parfois sur deux planches différentes. Ce système sera aussi utilisé dans le troisième chapitre pour aider au niveau visuel le lecteur à faire des liens entre les stratégies d'altération du visage et les thématiques des œuvres du corpus. Nous suggérons donc au lecteur, à partir de cette étape,

d'extraire les planches d'oeuvres du présent document pour les avoir facilement sous les yeux lorsqu'elles seront citées.

2.2.1 Les stratégies de l'altération : de la transformation à la dissimulation

En observant les œuvres, une première constatation s'impose : il existe une certaine gradation dans les stratégies d'altération du visage. En effet, si certaines œuvres présentent un visage particulièrement modifié, presque méconnaissable, d'autres ont subi des transformations plutôt légères. À travers les écrits de plusieurs auteurs (Baqué, Breton et Kozloff), il a été possible d'identifier deux catégories distinctes permettant d'étudier l'altération du visage : les stratégies de transformation et les stratégies de dissimulation. Pour chacune des catégories, ont été établis différents critères en lien avec l'impact qu'ils ont sur l'altération du visage : soit de la plus petite modification à la plus grande. Ainsi, les stratégies de transformation incluent les critères suivants : la répétition, l'objectivation et la similarité. Les stratégies de dissimulation quant à elles regroupent ces différents critères : l'utilisation d'un accessoire et le travestissement, l'insaisissabilité et l'effacement.

2.2.2 Les critères de transformation

Les œuvres appartenant aux trois stratégies de transformation : la répétition, l'objectivation et la similarité illustrent une altération du visage moins marquée. Elles permettent au spectateur une expérience figurative puisque les parties du visage sont facilement reconnaissables. Ces trois stratégies laissent ainsi transparaître l'individualité de chaque modèle malgré la présence de transformations faciales. Les stratégies de transformation regroupent donc des œuvres où la facialité du sujet est encore reconnaissable bien qu'elle ait subi une modification.

2.2.2.1 La répétition

Les œuvres s'inscrivant dans ce critère, disponibles à la **planche A**, sont les oeuvres *Goddess in Love*, *Hidden Prisoner*, *Hidden Victims*, *Urban Witness* et *Witness* (**fig. 1 à 5**) de Halim Al Karim, les œuvres *Sans titre 3,4* et 7 et les séries *Inter-Version* et *Version soft* (**fig. 6 à 10**) de Hicham Benohoud, la série *Façade* (**fig. 11**) de Ulric Colette, la série *Cabinet of* (**fig. 12**) de Roni Horn, les œuvres *Koran Bord*, *Portrait de famille* et *Portraits d'identités* (**fig. 13 à 15**) de Mehdi-Georges Lahlou, les œuvres *Face of human/Words of Allah* et *My face is a Word* (**fig. 16 et 18**) et la série *Faces of your Other* (**fig. 17**) de Zakaria Ramhani.

Avant de débiter, les œuvres de cette stratégie illustrent au niveau formel un processus de répétition différent selon que cette dernière est visible dans une seule œuvre ou dans une série. Si des oeuvres illustrent une simple répétition de la représentation du visage dans une image unique, d'autres œuvres s'inscrivent plutôt dans une répétition d'ordre sériel prenant forme dans plusieurs images d'une même série.

Dans l'objectif de faciliter l'analyse des œuvres en lien avec cette première stratégie, les œuvres ont été divisées en deux groupes partageant des similitudes dans la manière de mettre en place une répétition du visage. D'abord, dans le premier groupe d'œuvres, il est observable une simple répétition de la représentation d'un visage semblable dans un même espace plastique. Ainsi, les œuvres *Sans titre 3,4* et 7 (**fig. 6 à 8**) de Hicham Benohoud sont des peintures qui montrent dans l'espace, à la manière du Pop art, une série répétitive et symétrique du même visage de l'artiste. Très comparable, *Koran Bord* (**fig. 13**) de Mehdi-Georges Lahlou utilise une image similaire dans les moindres détails du visage de l'artiste pour orner, tel un cadre, le verset du Coran inscrit au centre de l'oeuvre. *Face of Human/Words of Allah*

(fig. 16) de Zakaria Ramhani s'avère aussi dans cette perspective la répétition à trois reprises du même visage de l'artiste.

Le deuxième groupe est composé d'œuvres mettant en place une répétition de la représentation d'un visage, non pas semblable, mais qui prend différentes expressions ou formes. Ainsi, malgré l'usage de la répétition, il est possible d'identifier des variations d'un visage à l'autre. Ce type de répétition mettant l'accent sur la dissemblance entre chaque visage s'observe dans une seule image, ou graduellement dans les œuvres constituant une série.

La répétition de visages dissemblables dans le cadre d'une série s'observe aussi dans *Inter-Version* et *Version Soft* (fig. 9 et 10) de Hicham Benohoud. Les photographies de ces deux séries illustrent le visage de l'artiste ayant subi des déformations différentes dans chaque oeuvre. La répétition du même motif oblige ainsi l'observateur à chercher quelle modification corporelle différencie une photographie de l'autre dans la série. La série *Façade* (fig. 11) de Ulric Collette illustre un autre type de modification : une même photographie contient deux visages de la même personne qui sont superposés dans l'image l'un à côté de l'autre. Chaque visage, l'un de face et l'autre de profil, a une expression différente. La série présente ainsi les multiples facettes psychologiques et physiques qui composent l'identité d'une personne. Dans la série *Cabinet of* (fig. 12) de Roni Horn, l'usage de la répétition met aussi l'accent sur la différence et non sur la ressemblance. Un clown, entouré de brouillard, prend plusieurs expressions et positions dans les 36 photographies qui forment la série. Finalement, la série *Faces of Your Other* (fig. 17) de Zakaria Ramhani présente dans chaque oeuvre de l'ensemble une multiplication du visage de l'artiste ayant des expressions différentes selon plusieurs angles de vue. Ce qui est intéressant dans cette série est que le visage principal de l'artiste est construit à partir de visages miniatures. La répétition du visage selon différentes tailles s'avère donc ici un élément constitutif et central dans la composition de l'oeuvre. Une double

répétition est donc visible à travers les différentes images de cette série où les visages semblent toujours plus nombreux d'une œuvre à l'autre.

Attardons-nous aussi aux œuvres illustrant des visages différents, mais cette fois non pas dans le cadre d'une série, mais dans une image unique. Ainsi, la série *Goddess in Love* et les œuvres *Hidden Prisoner*, *Hidden Victims*, *Urban Witness* et *Witness* (fig. 1 à 5) de Halim Al Karim présentent une stratégie de la répétition dans un même espace pictural puisque l'artiste représente trois visages, sous la forme d'un triptyque. Ces visages ne sont par contre pas semblables, car ils ont subi des transformations différentes. Dans un même registre, *Portrait de famille* (fig. 14) de Mehdi-Georges Lahlou montre 5 visages différents de l'artiste, déguisé pour l'occasion en femme voilée. Chacun des visages illustre ici des changements minimes d'expressions faciales. Les cinq représentations de Lahlou sont placées l'une à côté de l'autre, presque en face à face, et donnent ainsi l'impression, en lien avec le titre de l'œuvre, de faire partie de la même famille. *Portraits d'identités* (fig. 15) de Lahlou présente aussi une répétition du visage de l'artiste où il est maquillé en clown. Les différentes perruques qu'il porte dans chaque petit photomaton permettent d'identifier les différents changements d'un cadre à l'autre. L'œuvre *My Face is a Word* (fig. 18) de Ramhani est composée aussi d'une multiplication de visages de petite taille intégrée au visage principal de l'artiste. Remarquons aussi que les visages miniatures ne s'avèrent pas ici différentes variantes de la facialité de l'artiste, comme dans la série *Faces of your Other*, mais plutôt les portraits de plusieurs artistes célèbres de l'histoire de l'art.

La répétition est le critère ayant le moins d'impact sur l'altération du visage puisque la personne représentée est particulièrement identifiable. On pourrait même la qualifier de sur-identifiée étant donné la présence répétitive du même visage du sujet dans l'image. En lien avec les réflexions sur le visage que développe David Le Breton dans *Les visages. Essai d'anthropologie*, les concepts de dissymétrie, de double et de

gémellité sont fusionnés dans ce critère puisqu'ils imagent tous cette idée que « (...) l'homme est confronté à un *autre* qui apparaît entre le sentiment de son visage et le sentiment de soi.⁵⁰ » Le concept du double plus particulièrement illustre dans notre imaginaire collectif l'ambivalence qu'à l'homme face à son visage. En effet, l'accord est difficile chez chaque individu entre l'idéal de soi et la réalité de son visage créant ainsi une distance tant psychologique que physique envers sa propre facialité. En effet, l'humain en se regardant dans le miroir voit toujours plusieurs autres visages dont il ne peut s'emparer, malgré la proximité de son reflet. Ces visages qu'il imagine peuvent être ceux du passé ou simplement le fantasme d'une apparence différente. Dans cette perspective, Halim Al Karim, Mehdi-Georges Lahlou, Zakaria Ramhani et Ulric Colette donnent l'impression d'illustrer les différentes facettes, ou visages, d'une personne à partir d'un même canevas. Le plus petit changement d'un des éléments du visage lui fait ainsi prendre une signification différente. La répétition s'inscrit donc dans un dialogue des identités où le même visage est confronté à son/ses double(s).

Le premier groupe d'œuvres s'inscrivant dans la répétition d'un visage semblable, peut se comparer au mouvement du Pop art, représenté par son artiste le plus célèbre, Andy Warhol. L'artiste new-yorkais, en multipliant l'image des célébrités qu'il peignait, participait à une « (...) faillite de l'expression des œuvres⁵¹ » en détruisant leur aura. Dans cette perspective, on peut se demander si la répétition présente dans les œuvres de ce groupe altère ou renforce l'aura des artistes. Le premier groupe d'œuvres, où les visages sont tous similaires, nous semble plutôt illustrer une dilution de l'individualité des artistes dans la lignée des stratégies de Warhol. En représentant toujours le même visage, les artistes se montrent sous un angle monolithique où les nuances personnelles n'ont pas leur place. Au contraire, le deuxième groupe d'œuvres misant sur la répétition d'un visage différent, renforce plutôt l'aura des sujets

⁵⁰ David Le Breton, *op. cit.*, p. 199.

⁵¹ Max Kozloff, *op. cit.*, p. 304.

portraitureés en illustrant les types d'expressions et d'émotions qui composent l'individualité humaine. Ces œuvres pourraient se référer, au niveau formel, au futurisme italien qui visait à montrer plusieurs angles d'une même image à travers un tourniquet de visages. Pour paraphraser un questionnement que Kozloff se pose par rapport aux futuristes, on pourrait répondre à la question « qui sont ces artistes ? » par la réponse suivante : « des artistes qui tournent la tête.⁵²»

2.2.2.2 L'objectivation

Le corpus faisant partie de cette catégorie, présenté à la **planche B**, est constitué de la série *Inter-Version* (**fig. 9**) de Hicham Benohoud et l'oeuvre *Christel 1* (**fig. 19**) de Frederick Nakache.

Dans la série *Inter-Version* (**fig. 19**), Hicham Benohoud altère son front en y intégrant trois motifs en forme de creux dont l'apparence évoque celle de trous sur un mur défoncé. Ces brèches sont un moyen pour illustrer le caractère artificiel de la peau de l'artiste. La particularité de la peau de cette autoreprésentation d'Hicham Benohoud symbolise ainsi la transformation de son statut d'humain vers celui d'objet.

Frederick Nakache dans *Christel 1* (**fig. 9**) rajoute lui aussi des éléments non naturels au visage de différents modèles. La démarche de l'artiste propose une réflexion sur l'esthétique des poupées en rapport avec le corps humain. Par exemple, Nakache intègre, parfois assez subtilement, des caractéristiques propres à des poupées au visage de ses sujets. Ces modifications peuvent prendre la forme de grands yeux avec de faux cils ou, comme c'est le cas dans *Christel 1*, d'un petit trou au milieu de la bouche, comme celui qu'on retrouve chez une poupée à qui les enfants peuvent

⁵² *Ibid.*, p. 84.

donner le biberon. Précisons que la production artistique de Nakache, si elle ne porte pas exclusivement sur les poupées, considère le corps humain comme un objet.

L'influence des nouvelles technologies ou de la chirurgie esthétique comme médiums de transformation de l'identité est considérablement plus présente dans les oeuvres répondant à ce critère que dans toutes les autres. Selon Baqué, le genre du portrait s'efface peu à peu au profit d'une image neutre et idéalisée de l'homme qu'on peut lier au phénomène du post-humain⁵³. Les œuvres à l'étude symbolisent ainsi la transformation de la nature humaine des sujets vers une hybridité artificielle. La peau qui recouvre le visage des modèles nous fait ainsi douter de leur nature par l'ajout d'éléments tels des trous ou des brèches. Les expressions préfabriquées, froides et neutres des visages nous renvoient aussi à l'idée que ce sont des objets, et non des humains qu'on observe. Ce genre de modification, visant à atteindre une perfection artificielle du visage, participe donc de la perte de la visagéité au XXI^e siècle au profit d'une objectivation de l'homme.

S'inscrivant dans cette vision du post-humain, pour l'historien de l'art John C. Welchman, le nouveau millénaire se voit investir par des représentations où la présence humaine se fait certes sentir, mais où les visages restent fondamentalement fermés. L'auteur qualifie ce type de visage postmoderne comme étant atteint de personnification manquée ou même d'anémie psychologique. Donnant l'impression de sortir d'un monde parallèle, ce nouveau visage laisse voir des êtres vidés de toute humanité « (...) comme si des anciens vernis sociaux et mirages de notre égo s'étaient dissous lors d'échanges mutuels vaporeux⁵⁴. » Ces représentations du visage, loin d'être influencées par des facteurs sociaux, sont souvent schématiques, neutres et semblent, tels des fantômes, sortir d'un espace inconnu et d'une époque lointaine. Serait-ce de l'au-delà ou de notre imagination? Si la technologie donne

⁵³ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁴ Max Kozloff, *op. cit.*, p. 304.

aujourd'hui une apparence de cyborg et d'androïde à l'humain, elle le vide aussi de son humanisme, et contribue ainsi à son objectivation. Dans une autre perspective, Welchman fait l'hypothèse que cette perte d'humanité qui se lit dans ses visages illustre parfaitement bien comment le citoyen, qui croise quotidiennement des gens dans une ville, ne ressent pas un sens véritable de communauté puisque les échanges avec l'autre restent vides. Cette aseptisation des rapports humains s'entrevoit donc aussi dans la représentation de visages dont l'esthétique reste neutre, due à l'absence d'une véritable subjectivité personnelle.

2.2.2.3 La similarité

Les œuvres de la **planche C** s'inscrivant dans une rhétorique de la similarité sont *Portrait de famille* (**fig. 14**), *Portrait selon Molinier ... Neshat* et *Portrait selon Orlan* (**fig. 21 et 22**) de Mehdi-Georges Lahlou et la série *Portraits génétiques* (**fig. 20**) de Ulric Collette.

La série *Portraits génétiques* (**fig. 20**), représentée ici par l'œuvre *Père/fils : Ulric & Natan*, vise la création d'un visage « familial » où par un jeu de symétrie, les moitiés du visage de deux personnes d'une même famille sont collées ensemble. Par exemple, l'œuvre à l'étude montre une partie du visage de l'artiste à proximité de celui de son fils de neuf ans. *Portrait de famille* (**fig. 14**) par Mehdi-Georges Lahlou, s'il s'avère une répétition du visage de l'artiste, insinue cependant aussi un lien de familiarité et de ressemblance entre les différents Lahlou présents dans l'œuvre.

Dans un autre optique, les œuvres *Portraits selon Molinier ... Neshat* et *Portrait selon Orlan* (**fig. 21 et 22**) de l'artiste marocain sont cette fois-ci des portraits où Lahlou emprunte l'apparence physique et le style d'œuvres de trois artistes qu'il admire. D'abord, dans *Portrait selon Molinier ... Neshat*, le visage de Lahlou, barbu

et dissimulé par de la calligraphie arabe, est entouré de deux mains féminines gainées donnant l'impression à l'observateur de regarder la représentation d'une femme voilée. Cette œuvre sous le mode du trompe-l'œil est une réinterprétation de l'œuvre le *Portrait d'Hanel Koeck* réalisé en 1968 par Pierre Molinier.⁵⁵ Le mot *Neshat* est une référence évidente à l'artiste iranienne Shrin Neshat, qui est reconnue pour ses portraits féminins recouverts de calligraphie arabe⁵⁶. *Portrait selon Orlan* est quant à lui une copie exacte de l'œuvre faisant partie de la série *Défiguration-Refiguration/Self-hybridations* par l'artiste française pionnière de la transformation corporelle⁵⁷.

La similarité est le dernier critère de cette section puisqu'il se traduit par des transformations du visage qui rendent difficile l'identification du sujet qui se fond dans une seconde identité. Les quatre œuvres qui entrent dans ce critère nous obligent ainsi à porter une attention plus particulière aux détails du visage pour discerner qui est exactement la personne représentée. Par exemple, dans la série *Portraits génétiques* (fig. 20) de Ulric Collette, et à plus petite échelle dans l'œuvre *Portrait de famille*, la similarité qui est mise de l'avant est celle de la consanguinité à travers la mise en commun de la représentation de personnes ayant des liens de parenté. Dans la série du québécois, il est en effet difficile de voir les signes de distinctions entre les visages de deux personnes. Ulric Collette travaille ainsi sur l'importance de la filiation, comme le souligne d'ailleurs Le Breton : « (...) la ressemblance de l'enfant à ses parents ou à ses frères et sœurs à une valeur de confirmation de la légitimité de

⁵⁵ Pierre Molinier, dont la démarche plastique porte sur l'identité androgyne et le genre sexuel s'avère être une grande influence pour Mehdi-Georges Lahlou qui partage cette préoccupation dans un nombre important d'œuvres où il se travestit en femme tout en gardant un attribut masculin : la barbe.

⁵⁶ À titre de comparaison, les œuvres le *Portrait d'Hanel Koeck* par Pierre Molinier et *Rebellious Silence* de Shrin Neshat sont disponibles à l'annexe D.

⁵⁷ Le portrait d'Orlan appartenant à *Défiguration-Refiguration/Self-hybridations* est disponible à l'annexe D.

la filiation.⁵⁸ » De manière plus générale, Collette illustre ainsi cette continuité dans la similarité physique qui existe entre tous les visages humains, de l'enfant au vieil homme.

Les deux autres œuvres de Mehdi-Georges Lahlou mettent en place une rhétorique différente de la similarité en représentant plutôt cette volonté de « s'identifier à un modèle prestigieux.⁵⁹ » En effet, en empruntant l'apparence d'artistes visuels célèbres, Lahlou identifie son travail comme s'inscrivant en continuité de leurs démarches artistiques. Le Breton écrit d'ailleurs que ce désir d'assimilation à l'autre touche essentiellement le visage dans la culture contemporaine. Lahlou, en copiant le modèle androgyne d'une œuvre de Pierre Molinier et en se déguisant en Orlan, s'inscrit donc dans une rhétorique du simulacre puisqu'il n'a finalement que l'apparence de ce qu'il prétend être dans ses œuvres.

2.2.3 Les critères de dissimulation

Si l'individu est reconnaissable dans les catégories précédentes, les œuvres mettant en place une stratégie de dissimulation cachent à divers degrés le visage du sujet représenté. Les trois stratégies de dissimulation : l'utilisation d'un accessoire et le travestissement, l'insaisissabilité et l'effacement, brouillent à différents degrés l'identité de l'individu jusqu'à la destruction complète de l'image du visage. Contrairement aux stratégies de transformation, celles de dissimulation empêchent volontairement un face à face direct avec le sujet au profit d'une image s'inscrivant plutôt dans la représentation d'une identité plus large de l'ordre du collectif et du social. Rappelons aussi, en lien avec la définition de l'altération du visage présentée dans l'introduction de ce mémoire, que les œuvres utilisant des stratégies de

⁵⁸ David Le Breton, *op. cit.*, p. 192.

⁵⁹ *Ibid.* p. 192.

dissimulation du visage sont pertinentes dans le cadre de cette recherche puisqu'elles modifient drastiquement l'état normal des choses, ou en d'autres mots, l'identité de la personne. Dans cette perspective, l'usage d'un voile ou d'un masque, même s'il ne change pas formellement les traits du sujet, transforme cependant l'identité visuelle de la personne représentée.

2.2.3.1 L'utilisation d'un accessoire et travestissement

Les œuvres de la **planche D** utilisant un accessoire ou le travestissement pour cacher le visage sont les suivantes : la série *Version-soft* (**fig. 10**) de Hicham Benohoud, les œuvres *Koran Bord*, *Portrait de famille*, *Portraits d'identités* (**fig. 13 à 15**), *Portrait selon Molinier...Neshat*, *Portrait selon Orlan* et *Créature pour Chaman* (**fig. 21 à 23**) de Mehdi-Georges Lahlou.

Dans *Version Soft* (**fig. 10**), Hicham Benohoud intègre à son visage différents objets de petite taille tels des clous et des visse. Ce mélange, entre la corporalité de l'artiste et les accessoires, crée un visage mutant qui rapproche étrangement l'humain de la machine. Dans *Créature pour Chaman* (**fig. 23**), Mehdi-Georges Lahlou se transforme en musulmane voilée en portant un foulard noir. L'arrière-plan noir de la photographie nous empêche volontairement de voir le reste de la corporalité de l'artiste qui semble submergé par la couleur à l'exception de ses yeux. Dans *Portrait selon Molinier ... Neshat* (**fig. 21**), *Koran Bord* et *Portrait de famille* (**fig. 13 et 14**), l'artiste porte encore une fois un voile pour inscrire une autre identité à la sienne. Dans *Portrait selon Orlan* (**fig. 22**), l'artiste prend aussi l'apparence d'une femme, celle de la célèbre artiste française. Finalement, un subterfuge différent, toujours dans l'ordre du travestissement, est présent dans *Portraits d'identités* (**fig. 15**), où l'artiste, dans les 12 photomatons composant l'oeuvre, se maquille en clown et porte différentes perruques appartenant au monde du burlesque.

En comparaison aux autres stratégies abordées, les œuvres où l'altération résulte de l'usage d'un accessoire ou du travestissement dissimulent pour une première fois le visage des artistes dans l'objectif non pas de transformer une identité, mais plutôt de la cacher pour laisser la place à une autre identité. Les artistes s'inscrivent ainsi dans une rhétorique de l'entre-deux, où l'on peut certes déceler les variables de leur individualité, mais où l'on en entrevoit aussi une autre grâce à l'usage d'accessoires. Par exemple, dans les œuvres de Lahlou, la dissimulation de l'identité de l'artiste, nous en fait deviner une autre, en lien avec la féminité et la religion dans un cas, clownesque et drôle dans l'autre. Comme le précise Marie Moignard, les œuvres de Lahlou sont des « images d'entre-deux qui placent l'ambiguïté du genre au premier plan.⁶⁰ » L'altération du visage sert donc aux artistes d'outil pour affirmer tant leur être, que leur état et leur sexe. Il est essentiel de préciser que le travestissement corporel fut déjà utilisé dans l'histoire de l'art par des femmes, tels Artemisia Gentileschi ou Élisabeth Vigée comme solution plastique pour affirmer leur statut de femmes artistes, mais aussi pour illustrer, comme Frida Kahlo le disait, le fait que « chaque rôle implique par défaut un autre moi, sur lequel la peinture jette un peu de lumière.⁶¹ » Dans cette perspective, le travestissement s'avère aussi un outil pour accentuer une identité floue qui refuse de rentrer dans une catégorie fermée. Le travestissement permet ainsi de juxtaposer des identités, à travers une série d'oppositions archétypales, comme le genre ou la religion, qui peuvent s'incarner dans chaque individu.

Notons dans un autre registre que la série *Version soft* (fig. 10), de Hicham Benohoud, par l'intégration d'éléments mécaniques au visage, peut être mise en

⁶⁰ Marie Moignard. « Texte de présentation de Mehdi-Georges Lahlou ». In *Site web de Mehdi-Georges Lahlou*, [En ligne], <http://mehdi-georges-lahlou.e-monsite.com/pages/content/introbonne2012.html> (consulté le 20 janvier 2014).

⁶¹ Max Kozloff, *op. cit.*, p. 12.

rapport avec la théorie physionomique du visage développée au XIX^e siècle dans la lignée des études continuistes de Darwin. Cette nouvelle conception du visage énonçait que l'humain est plus proche non pas de l'animal, mais de la machine. Au niveau historique, l'après Deuxième Guerre mondiale vit aussi des robots surgir de la production des artistes. Comme précisé par Max Kozloff, si l'homme a déjà été un animal, « (...) il agit désormais comme une machine dans un paysage de mort et de destruction à dimension industrielle.⁶² » On ressent donc dans cette série de Benohoud une douleur qui s'inscrit dans une tentative de dés-individuation de l'humain au profit de la machine

2.2.3.2 L'insaisissabilité

Caractérisant plus du tiers des œuvres du corpus, le critère de l'insaisissabilité (**planche E**) inclut les oeuvres *Hidden Prisoner*, *Hidden Victims*, *Witness* (**fig. 2, 3 et 5**) et les séries *Hidden Love* et *Goddess of Lost City (Rome)* (**fig. 24 et 25**) de Halim Al Karim, la série *Cabinet of* (**fig. 12**) de Roni Horn, les séries *Bethsabe Memories* et *Odaya Mushum* (**fig. 26 et 27**) de Niane Naïane, et les œuvres *Portrait pixellisé* (**fig. 28**) de Hicham Benohoud et *Sans titre 1* (**fig. 29**) de Frederick Nackache.

D'abord, l'usage du flou, est particulièrement prédominant dans ces œuvres pour donner l'impression que les visages sont insaisissables, soit qu'ils échappent au regard. Halim Al Karim dans les triptyques *Hidden Prisoner*, *Hidden Victims* et *Witness* (**fig. 2, 3 et 5**) tout comme dans la série *Hidden Love* (**fig. 24**) utilise la contradiction entre le flou et la netteté pour cacher ou surexposer les traits du sujet. Dans *Goddess of Lost City (Rome)* (**fig. 25**), une série hommage aux femmes ayant marqué la Renaissance Italienne, les portraits s'avèrent particulièrement estompés, comme un souvenir dont on ne réussit pas à voir les contours. *Cabinet of* (**fig. 12**) de

⁶² *Ibid.*, p. 80.

Roni Horn représente des clowns qui sont rendus flous par un effet de nuage ou d'éther qui forme un halo autour des visages, comme s'ils étaient croqués sur le vif entre deux mouvements. Les traits du masque de clown prennent ainsi de l'expansion ou sont distordus pour parfois simplement devenir des taches de couleurs.

Dans *Bethsabe Memories* et *Odaya Muchum* (fig. 26 et 27) de Niane Naïane, les portraits des femmes subissent de nombreuses transformations : de la rature manuelle des toiles à l'ajout de différentes textures. Ces modifications rendent difficile la reconnaissance du sujet qui se cache presque derrière l'acte créateur. Dans *Portrait pixellisé* (fig. 28), Hicham Benohoud, brouille une photographie de son portrait par l'ajout de pixel, faisant ainsi référence à l'anonymat du monde virtuel. Finalement, dans *Sans titre 1* (fig. 29) Frederick Nakache interprète par la peinture, l'apparence d'un portrait photographique ayant manqué de focus lors de la prise d'image. Les formes des traits de la jeune femme, comme perdues dans le brouillard, sont presque géométriques rendant ainsi la reconnaissance du sujet particulièrement ardue.

Ces différents visages, s'ils s'avèrent plus lisibles dans la distance plutôt que dans le rapprochement, illustrent la vision de Le Breton selon qui le visage, est certes le lieu de souveraineté et de possession de l'homme, mais il incarne aussi paradoxalement une dépossession. En effet, pour l'auteur, quand on contemple son visage, « (...) il y a toujours quelque chose de soi qui échappe.⁶³ » Le visage, qu'il considère comme trop simple pour contenir l'existence entière d'une personne, devient une véritable énigme à résoudre. Les traits du sujet représenté se retirent donc peu à peu du monde de la figuration rendant leur identification particulièrement difficile à cerner. L'usage du flou ou de la transparence dans les œuvres de cette catégorie donne ainsi un caractère abstrait au visage. Le Breton définit cette abstraction ou cette ambivalence entourant le visage comme « (...) le sentiment d'un aveu qui en dit trop, ou pas assez

⁶³ David Le Breton, *op. cit.*, p. 160.

et qui laisse dans le doute.⁶⁴ » Le visage est donc pour lui toujours sur le point de révéler cette énigme, soit l'âme ou l'essence d'une personne. Baqué de son côté ne parle pas directement de ce concept d'énigme, mais plutôt d'une fausse évidence qui caractériserait le visage. Toutefois, son hypothèse que le visage est une évidence trompeuse en étant insaisissable, la rapproche de la théorie sur l'ambivalence de Le Breton. C'est dans cette perspective que Baqué explique que « L'évidence du visage dissimule combien il échappe de toute part aux tentatives de le cerner, de le saisir, de fixer une fois pour toutes la fugace familiarité qu'il donne parfois à entrevoir.⁶⁵ » Roland Kanz dans *Portraits* fait référence aussi à cette énigme ou cette fausse évidence lorsqu'il dit que l'observation de sa propre image dans un miroir produit une relation de floue avec soi-même où les différentes expressions se perdent l'une dans l'autre⁶⁶. Le flou est donc un moyen pour illustrer le visage en tant que signalétique incomplète et, surtout, fondamentalement changeante.

2.2.3.3 L'effacement

Les œuvres de la **planche F** qui se caractérisent par ce critère sont la série et l'œuvre *Goddess in Love et Hidden Prisoner* (**fig. 1 et 2**) et la série *Hidden Love* (**fig. 24**) d'Halim Al Karim, *Sans titre 3,4 et 7* (**fig. 6 à 8**) de Hicham Benohoud, la série *Cabinet of* (**fig. 12**) de Roni Horn, l'œuvre *Face of human/Word of Allah* (**fig. 16**) de Zakaria Ramhani, la série *Therianthropies (parrot)* (**fig. 30**) de Ulric Collette, la série *Sénex*, les œuvres *À voix basse et Try Walking in My Shoes* (**fig. 31 à 33**) de Frederick Nakache et la série *It's more Sexy ou Vierge à l'enfant* (**fig. 34**) de Mehdi-Georges Lahlou.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁶⁵ Dominique Baqué, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁶ Roland Kanz, *op. cit.*, p. 7.

Si le rajout d'accessoires ou l'insaisissabilité du visage permet à différents degrés d'entrevoir les traits du sujet représenté, les œuvres dans la catégorie de l'effacement ne s'inscrivent plus dans cette rhétorique. Les œuvres de cette stratégie illustrent un visage où aucun trait n'est visible par l'usage d'un masque ou par l'ajout d'un élément empêchant toute expérience figurative. Ainsi, on ne peut qu'entrevoir la silhouette du visage, mais jamais les parties qui constituent son unicité. Le sujet devient anonyme puisqu'on n'a aucun signe pour l'identifier clairement.

D'abord, en lien avec la stratégie de l'utilisation d'un accessoire et le travestissement, notons que nous avons décidé de ne pas y inclure l'usage du masque, car il s'avère une étape de plus vers la dissimulation. En effet, le masque cache la totalité du visage des modèles dans l'objectif d'introduire une nouvelle identité. Si l'usage d'un accessoire laissait encore transparaître les traits faciaux du sujet, le masque s'inscrit dans une dynamique différente où la véritable identité du sujet est volontairement refusée à l'observateur.

Les œuvres *Hidden Prisoner* et *Hidden Love* (**fig. 2 et 24**) d'Halim Al Karim utilisent plusieurs types de masque pour cacher complètement l'identité du sujet portraituré. Dans le triptyque *Hidden Prisoner*, le modèle porte un masque grotesque qui caricature à l'extrême différentes parties du visage, telles le nez et les yeux. Dans *Hidden Love*, les modèles portent des masques de couleurs fluorescentes, comme des auras électromagnétiques, où si les yeux du sujet sont très nets, la bouche, aux grosses lèvres noires, se perd dans le reste du visage, donnant ainsi l'impression qu'elle a une fonction secondaire. Dans *Goddess in Love* (**fig. 1**) composée de trois photographies, les personnages portent le même type de masque caricatural que dans *Hidden Prisoner*. Par contre, ces masques sont recouverts d'un morceau de tissu grossier donnant ainsi au visage l'apparence d'une tête d'insecte. La série *Therianthropies (parrot)* (**fig. 30**) d'Ulric Collette joue aussi avec l'animalité

présente dans l'homme en changeant le visage des modèles en des têtes d'animaux tels un ours, un perroquet, etc.

La série *Cabinet of* (**fig. 12**), de Roni Horn dissimule le visage du modèle derrière un masque de clown. Dans les œuvres de Frederick Nakache, ce même type de masque est parfois drôle, comme dans la vidéo *Try Wlaking in my Shoes* (**fig. 33**), mais aussi inquiétant, comme dans la série *Sénex* et dans l'œuvre *À voix basse* (**fig. 31 et 32**). Dans ces portraits, le visage du clown semble en décomposition, détournant donc cette figure du rire caractéristique au monde de l'enfance.

Mettent en place un autre type d'effacement du visage, les œuvres *Sans titre 3, 4 et 7* (**fig. 6 à 8**) de Hicham Benohoud, présentent une série de visages semblables où la totalité des traits est cachée par une forme ovale ressemblant à une pomme (dans 3 et 4) ou par plusieurs points ronds (dans 7). À titre de comparaison, le célèbre tableau *Le fils de l'homme* de René Magritte utilise aussi cette technique où le visage du sujet est caché par une pomme⁶⁷.

La série *It's more sexy ou Vierge à l'enfant (12)* (**fig. 34**) s'avère un ensemble d'œuvres où Mehdi-Georges Lahlou modifie plusieurs portraits de Vierges en remplissant le visage de la madone par différents motifs géométriques. Dans le même registre, *Faces of Human/word of Allah* (**fig. 16**) est un triptyque où l'on ne peut reconnaître le visage de Ramhani, dans une perspective frontale. Entièrement recouvert par de la calligraphie arabe, il est impossible d'identifier précisément les traits qui deviennent ainsi anonymes.

En rapport à l'usage des masques pour effacer le visage, Le Breton parle particulièrement dans son essai de l'importance de la reconnaissance des visages dans

⁶⁷ Le tableau *Le fils de l'homme* de René Magritte est à l'annexe D.

les dialogues humains. En effet, dans les œuvres à l'étude, on ne se demande point qui sont ces individus aux traits incertains, mais plutôt que représentent leurs masques. Pour l'auteur, une société où chaque homme pourrait porter différents masques-visages au gré de ses désirs équivaldrait à l'élimination de l'individu. Pour l'auteur, il est donc « socialement absurde de concevoir des hommes sans visages.⁶⁸ » Cette absurdité est ainsi présente dans plusieurs œuvres où les visages sont effacés au profit d'un masque caricatural élimant toute notion d'individualité.

L'utilisation d'un masque, appartenant tant au monde du rituel que du divertissement, peut aussi être considérée non seulement comme une métamorphose totale, mais aussi comme une dépossession du visage. Le Breton rappelle que le visage est souvent garant de la morale humaine puisque sa reconnaissance nous oblige à être responsables de nos actes. En le cachant et en éliminant ce face à face social, tant avec nous-mêmes qu'avec l'autre, le masque ouvre bien des possibilités. Plus qu'un simple accessoire pour passer incognito, le masque transmet différentes émotions fixées dans la matière et peut s'emparer de l'homme pour lui faire adopter différents comportements. L'usage du masque permet par exemple de mélanger physiquement deux versants de la personnalité d'un individu. Le masque crée donc une multiplicité d'identités où l'artiste ou le modèle, en changeant d'apparence, retrouve parallèlement une plus grande liberté d'action que lui permet cet anonymat.

Les œuvres de Mehdi-Georges Lahlou, Zakaria Ramhani et Hicham Benohoud qui n'utilisent pas le masque pour effacer le visage empêchent tout de même cette expérience de l'autre. Se référant à un trouble de la personnalité nommé la prosopagnosie, Le Breton définit l'effacement du visage comme « (...) une altération qui ne porte pas seulement sur la discrimination des visages, mais signe aussi une

⁶⁸ David Le Breton, *op. cit.*, p. 194.

impuissance à individualiser, à identifier la singularité de l'autre⁶⁹ ». Notons aussi cette intéressante réflexion à la fin de l'essai où l'auteur dit que la plus grande violence symbolique du racisme est de nier chez l'autre non seulement ses traits spécifiques, mais son visage, soit son individualité d'humain. Par exemple, les camps de concentration durant l'Holocauste visaient aussi à effacer l'homme en résumant son identification par un simple numéro, et non plus par son visage. L'humain, par l'effacement du visage, se dissout donc dans la masse, et sa présence singulière devient absence. L'effacement du visage s'avère donc l'ultime phase à notre échelle des critères d'altération du visage puisqu'il signifie aussi sa négation complète.

En conclusion de ce chapitre, les éléments importants à retenir en lien avec la démarche méthodologique proposée se résument en deux points. D'abord, étant donné le peu d'informations existant sur certains artistes, un questionnaire, proposant une méthodologie d'ordre sociologique a été proposé à Naine Naïane, Ulric Collette et Frederick Nakache. Deuxièmement : le corpus de huit artistes a été constitué selon divers critères de sélection et se caractérise principalement par des artistes provenant de différentes diasporas.

En présentant les œuvres du corpus à travers les différents critères de l'altération du visage, il a aussi été possible de les inscrire graduellement selon le type de modifications qu'elles comportent de la répétition à l'effacement. Cette analyse formelle introduit déjà une dualité qui a été abordée dans le premier chapitre : la présence d'une individualité personnelle et d'une identité collective dans le processus de l'altération du visage. Les stratégies de transformation semblent en effet révéler l'identité de l'artiste, même si elles comportent une modification de ses traits. Notons, dans cette perspective, que les œuvres répondant aux trois critères de cette stratégie sont principalement des autoportraits. Les artistes, en altérant leurs visages,

⁶⁹ David Le Breton, *op. cit.*, p. 160.

veulent donc qu'un processus de reconnaissance du sujet soit possible. Ils représentent ainsi les différentes facettes psychologiques et physiques existantes simultanément dans l'identité humaine. Les critères de la dissimulation semblent au contraire cacher volontairement l'individualité du sujet par l'altération extrême de sa facialité. L'image du visage qui est représenté est donc plus générale, et ainsi accessible à chacun en n'étant pas la personnification d'une seule subjectivité. Chaque individu, et non seulement l'artiste, a la possibilité de participer à l'œuvre en décidant qui se cache derrière les traits dissimulés. L'identité qui est proposée n'est donc pas celle d'une personne en particulier, mais représente plutôt une identité plurielle de l'ordre de la collectivité.

En lien avec l'analyse formelle entamée, il sera intéressant dans le prochain chapitre d'observer comment est représentée cette dualité entre l'individualité et le collectif dans les thématiques de l'altération du visage. Est-ce que les thématiques portant sur la personnification de l'artiste ou du modèle utilisent des stratégies de transformation? D'un autre côté, est-il possible de lier les thématiques proposant une identité culturelle et collective aux différentes stratégies de dissimulation?

CHAPITRE III

LES THÉMATIQUES DU CORPUS : PROPOSITIONS DE LECTURE EN LIEN AVEC LE CONTEXTE DE LA GLOBALISATION CULTURELLE

Ce dernier chapitre abordera l'analyse des quatre thématiques des œuvres du corpus qui mettent l'accent sur la représentation d'une identité individuelle ou collective. De la lecture de ces thématiques découlent des propositions d'interprétation des œuvres qui ont émergé lors de la recherche documentaire. Tandis que le deuxième chapitre portait sur des questions d'ordre formel entourant l'altération du visage, le présent chapitre se concentrera sur l'altération dans une perspective identitaire.

La première thématique, l'identité entre la vieillesse et la mort, s'illustre par des œuvres qui se tournent vers l'avenir en se référant au temps qui s'écoule pour chaque humain qui est confronté à son visage vieillissant. La deuxième thématique, la mutation identitaire, laisse plutôt entrevoir une identité en mouvement : elle représente les différentes facettes ou expressions propres à la singularité d'un individu. Si les deux premières thématiques des œuvres abordent une identité d'ordre individuel, les thématiques 3 et 4 valorisent le portrait comme illustration d'une identité collective. La thématique de la mémoire sera ainsi étudiée selon le rapport qu'elle entretient avec le passé à travers l'héritage culturel de l'artiste. La thématique de l'identité contrariée est quant à elle composée d'œuvres prenant position contre l'unicité dogmatique qui touche au niveau politique, religieux et social notre contemporanéité. À titre informatif, il faut préciser que plus de la moitié des œuvres du corpus peuvent être lues selon deux, voire trois thématiques différentes. C'est le cas notamment des œuvres qui utilisent plusieurs stratégies d'altération du visage.

En lien avec l'approche méthodologique, après l'analyse de chaque thématique, nous tenterons de faire des liens entre cette dernière et les stratégies d'altération du visage correspondantes, telles qu'étudiées dans le deuxième chapitre. Cet exercice s'insère ainsi dans la démarche de ce mémoire se basant sur une analyse graduelle des œuvres du corpus en terme de motifs et de thématiques.

Dans un second temps, les thématiques des œuvres seront lues selon différentes caractéristiques de la globalisation culturelle. Rappelons, comme il a été présenté dans le premier chapitre, que les artistes du corpus mettent en place une approche formelle et non thématique de la globalisation culturelle. Dans cette perspective, les thématiques des œuvres, tant individuelles que collectives, ne traduisent pas nécessairement de problématiques propres à la globalisation culturelle. En effet, selon la distinction émise par Philipsen, une œuvre peut être qualifiée comme formellement globale si le discours l'entourant s'inscrit en lien avec l'héritage culturel de l'artiste. Il est donc possible de lire les œuvres du corpus en lien avec ce contexte contemporain par l'usage des sources culturelles utilisées par les artistes dans leur démarche créatrice. L'impact de ces influences culturelles sera abordé à travers les notions de métissage et de mémoire transculturelle en lien avec le phénomène de diaspora et de *perte du contexte*⁷⁰ qui caractérise l'époque actuelle.

Les planches d'œuvres seront aussi utilisées dans ce dernier chapitre. Si dans le chapitre précédant seul le numéro de la figure était inséré entre parenthèses à côté du titre de l'œuvre, il sera rajouté à partir d'ici la lettre correspondant à la planche des stratégies d'altération du visage utilisée. Par exemple, si l'on se réfère à la série *Goddess in Love* de Halim Al Karim l'abréviation sera la suivante : **(pl. A, fig.1)**. Ce système permet de trouver les œuvres plus rapidement tout en pouvant les lier à la stratégie d'altération qu'elles mettent en place.

⁷⁰ Cette expression est empruntée à l'historien de l'art Hans Belting. Voir à ce sujet : Hans Belting, *op. cit.*, p. 15.

3.1 Les thématiques de l'ordre de l'individuel

3.1.1 La thématique de l'identité entre la vieillesse et la mort

Selon David Le Breton, l'humain a une relation ambiguë avec le temps en raison des traces que ce dernier laisse sur son visage. Si encore aujourd'hui dans certaines sociétés le vieillissement est symbole de sagesse et de respect, en Occident il est un élément profondément problématique, voire tabou. En effet, les sociétés occidentales s'inscrivent plutôt dans la valorisation de la jeunesse qui est signe de séduction, de succès et de santé, et qui cadre bien mal avec l'image d'un visage flétri par les années. Ainsi, « Vieillir, pour beaucoup d'Occidentaux, c'est perdre peu à peu son visage, et se voir un jour sous des traits étrangers avec le sentiment d'avoir été dépossédé de l'essentiel.⁷¹ » Cette image de nous-mêmes que la vieillesse estompe peu à peu se nomme dans la réflexion de Le Breton « le visage de référence ». Elle se définit comme le visage perdu ou intérieur, soit celui de la jeunesse, que chaque personne dans le reflet de son miroir entrevoit nostalgiquement dans ses traits vieillissants. Ainsi, la vieillesse est comme un masque qui cache au fil du temps notre visage authentique, celui de la jeunesse, qui personnifie la plénitude de la vie humaine.

De son côté, Dominique Baqué, définit la notion de vieillissement en occident comme une dépossession des traits, voire une défiguration de l'identité. Elle va cependant plus loin que Le Breton en rappelant que chaque photographie est un *Memento Mori*, dont la traduction latine signifie, « souviens-toi, que tu mourras », et plus particulièrement celles représentant un visage. Comme la personne qui se regarde dans le miroir et imagine son visage de référence, la photographie devient un mémorial qui nous rappelle cruellement notre condition de mortel. L'auteure parle ainsi d'un destin commun des visages qui partagent une même temporalité

⁷¹ David Le Breton, *op. cit.*, p. 10.

progressive. Elle observe finalement que cet aspect est encore plus récurrent dans la pratique de l'autoportrait où les artistes créent un double à la temporalité fixe qui les met inlassablement face à face avec leur vieillissement et l'inéluctabilité de leur mort⁷².

L'angoisse de perdre son visage de référence combiné à celui de la mort pousse l'humain au XXI^e siècle à modeler son visage pour effacer les signes du temps en faisant usage de la chirurgie esthétique. Ainsi, le visage de référence, « Est-il celui-là même que le maquillage ou la chirurgie esthétique cherchent à embellir, voir à restaurer, à fixer en une éternelle jeunesse?⁷³ » La chirurgie esthétique ne rend ainsi certes pas l'humain immortel, mais atténue plutôt les traces du temps. Pour Max Kozloff, la chirurgie esthétique ne cache cependant pas « les vicissitudes d'un vécu », mais plutôt les trahit. Ainsi, le chirurgien en donnant une impression de jeunesse au visage instaure aussi une illusion ou « (...) une sorte d'écho, de rappel du passé, équivoque puisque le visage n'est plus jeune sans être tout à fait vieux.⁷⁴ » La chirurgie du visage crée donc une facialité hybride traversée par différentes temporalités du passé, du présent et du futur. Dans le monde de la représentation, on assiste aussi à une « injection de botox pictural ⁷⁵ » à travers différentes techniques numériques telles Photoshop. Les artistes, à travers cette quête de la jeunesse qui caractérise la société occidentale, s'intéressent aussi au rajeunissement du visage et à ses effets sur l'intégrité corporelle. Comme c'est le cas dans plusieurs œuvres du présent corpus, lorsque les artistes altèrent un visage, ils superposent volontairement différentes temporalités de « l'avant » et de « l'après ». Ces portraits sont donc un rappel de l'imminence de la mort qui attend chaque personne malgré tous les artifices qu'on peut utiliser pour la tromper.

⁷² Voir à ce sujet : Dominique Baqué *op. cit.*, p. 51.

⁷³ David Le Breton, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴ Max Kozloff, *op. cit.*, p. 275.

⁷⁵ *Ibid.* p. 275

3.1.1.1 Portraits de l'entre-deux âges : vieillesse et jeunesse en parallèle

D'abord, la dualité entre le caractère éphémère de la jeunesse et la vieillesse se perçoit dans la série *Sénex* et dans la photographie *À voix basse* (pl. F, fig. 31 et 32) de l'artiste français Frederick Nakache. Dans ces œuvres, de jeunes modèles portent les masques d'un clown terrifiant dont les lambeaux de chair donnent l'impression d'avoir été déchiquetés par le temps. Dans *Try Walking in my Shoes* (pl. F, fig. 33), la fillette, qui porte un masque du célèbre groupe de musique Kiss, semble plutôt devenir une sorte de mutant devant la caméra. Ces étranges masques de carnaval créent ainsi une double temporalité entre le présent, soit la jeunesse, et le futur qui représente la vieillesse des sujets photographiés. En lien avec les propos de Le Breton et Baqué, ces stratégies de défiguration par le grotesque traduisent le malaise occidental envers le vieillissement ou la laideur. En effet, certaines personnes peuvent considérer le vieillissement comme un masque cachant leur véritable identité intérieure.

Dans la série *Sénex* (pl. F, fig. 31), Nakache utilise aussi le flou pour rendre plus net les détails du masque et rendre le corps et l'arrière-plan moins distincts. Ainsi, tout ce qui a trait à la jeunesse, soit le sujet photographié, reste flou, presque insaisissable comme l'est le visage de référence, tandis que la vieillesse, représentée par le masque, est incontournable par sa frontalité et ses détails. L'œuvre *Sans-titre I* (pl. E, fig. 29) montrant le portrait d'une jeune fille particulièrement floue, s'inscrit aussi dans une optique de la perte de la beauté. Ce portrait propose une jeunesse de plus en plus embrouillée qui, comme le temps qui passe, semble s'estomper et déposséder le sujet de son individualité.

Dans une optique différente, la série *Portraits génétiques* (pl. C, fig. 20) par Ulric Colette met l'accent sur les ressemblances et les différences des traits physiques entre deux personnes d'âge différent appartenant à la même famille. Dans ces œuvres,

qualifiées dans plusieurs médias comme des « cross-generational mashups⁷⁶ », l'artiste crée un nouveau visage illustrant différentes temporalités de l'enfance à l'âge adulte. Par le lien de sang qui les rassemble, l'enfant peut entrevoir son visage du futur, celui de la vieillesse, tandis que l'adulte y voit plutôt une allusion à son visage de référence. Ainsi, comme le précise l'auteur Gail Lumet Buckley « Family faces are magic mirrors looking at the people who belong to us, we see the past, present, and future.⁷⁷ » Dans le questionnaire qui lui a été proposé, notons que Collette explique l'intérêt marqué qu'a suscité dans les médias la série *Portraits génétiques* par le plaisir universel que ressentirait l'homme à regarder les variations existantes entre les visages selon différentes convergences de temps. Notons que pour l'artiste, les traces du vieillissement sont exactement les mêmes d'une culture à l'autre et s'avèrent donc un élément qui uniformise et rassemble les humains.

3.1.1.2 Visages qui pressentent la mort à venir : entre défiguration et objectivation

La démarche artistique du marocain Hicham Benohoud s'inscrit en rapport avec une identité du futur puisqu'on peut fondamentalement sentir dans ses œuvres une angoisse envers la mort. Ces œuvres autobiographiques, que l'on pourrait qualifier de vanités contemporaines, sont directement liées à la condition de mortel de chaque être humain. Rappelons que l'artiste dans les œuvres du corpus utilise inlassablement la pratique de l'autoportrait où on le voit toujours dans une position frontale avec une

⁷⁶ Chris Paerson. « Face to face: Artist creates bizarre 'genetic portraits' featuring heads of siblings, parents and children spliced together » dans Dailymail. [En ligne], (26 septembre 2012) < <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2209095/Ulric-Collette-Artist-creates-bizarre-genetic-portraits-featuring-heads-siblings-parents-children.html> > (consulté le 2 mars 2014).

⁷⁷ Alice Yoo. « New Split Family Portrait : Grandmother and Granddaughter ». dans My Modern met, [En ligne], (10 novembre 2013) <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/ulric-collette-genetic-portraits> (consulté en décembre 2013).

expression froide et impassible. Gaël Teicher dans l'article *Chronique d'une disparition* compare l'inexpressivité du visage de Benohoud à un masque funéraire. Par rapport au crâne chauve de l'artiste, l'auteur le qualifie de vanité en devenir, car s'il est encore évident qu'il est vivant par sa couleur et sa texture charnue « (...) la mort rôde tout de même – là au bout de la route et le crâne sera nu comme le roi, comme le ver, celui qui finira bien par nous ronger.⁷⁸ ». Ce pressentiment face à la mort se lit, par exemple, dans la série *Inter-Version* (pl. B, fig. 9) où les trous du visage font penser à la texture d'une peau qui se met lentement à craqueler ou s'affaïsser au fil des années qui s'écoulent. Faisant un lien avec le travail d'Andy Warhol, Teicher énonce que, comme lui, Benohoud est un artiste qui cherche inlassablement à calmer son angoisse du vide et de la mort. Si pour l'auteur l'œuvre de Benohoud s'inscrit dans la lignée de Warhol, la stratégie qu'il choisit pour exprimer sa préoccupation envers sa propre mortalité est fort différente. À titre de comparaison, dans la célèbre œuvre *Marilyn Diptych*, Andy Warhol utilisait différentes couches de maquillages pour transformer le portrait de personnalités connues, leur donnant ainsi un aspect grossier par des traits fatigués⁷⁹. Ces portraits de personnages célèbres, dont l'altération participe à l'élimination de leur aura, étaient un rappel de l'imminence de la mort qui attend chaque personne malgré tous les artifices qu'on peut utiliser pour la tromper. À l'opposé de cette stratégie, Benohoud au contraire perce et creuse des trous sur le visage pour parfois le vider complètement de ses traits. Ainsi, si dans la série *Inter-Version*, l'artiste perce son visage, il élimine tous les membres qui le composent dans les œuvres *Sans titre 3, 4 et 7* (pl. F, fig. 6 à 8) dont l'esthétique en série rappelle bien entendu le travail du célèbre New-Yorkais. Pour Teicher, il est clair que depuis la série *Version Soft* (pl. D, fig. 10), où le visage est enfermé et cadencé par des accessoires, Benohoud

⁷⁸ Gaël Teicher. « Chronique d'une disparition ». Dans *Site web de Hicham Benohoud*. [En ligne], (2010) http://www.hichambenohoud.com/benohoud/index.php?option=com_content&view=article&id=59 (consulté le 10 avril).

⁷⁹ Pour voir *Marilyn Diptych* aller à l'annexe D.

expose différentes figures de la monstruosité du temps qui passe. La défiguration du propre visage de Benohoud doit donc être considérée comme une destruction graduelle de son identité, mais aussi comme un pressentiment face au visage de la vieillesse et de la mort. Dans cette perspective, l'œuvre *Portrait pixellisé* (pl. E, fig. 28), donnant à voir un visage constitué de pixel informatique, pourrait être aussi une allusion au visage de référence de Le Breton qui devient toujours plus flou avec les années. Allant plus loin, les œuvres *Sans titre 3,4* et *7* s'avèrent une dépossession complète du visage où l'absence de traits se réfère à la mort qui fait son apparition.

S'inscrivant dans une dynamique similaire au travail de Hicham Benohoud, Frederick Nakache s'intéresse particulièrement à la mortalité humaine. Sophie Rosemont dans le texte « La Grenade » explique qu'il existe une profonde dichotomie dans la démarche de Nakache qui pourrait se résumer ainsi : comment et pourquoi vivre sa vie en se sachant condamné à mourir un jour ? Si l'artiste ne propose aucune réponse claire à cette interrogation, il utilise cependant ses œuvres pour se référer aux conséquences de l'inéluctabilité du temps qui passe sur l'être humain. Nakache utilise la mort comme thématique de création depuis ses premières œuvres de jeunesse où il photographiait, comme des vanités modernes, un crâne en plastique à côté d'un jouet d'enfant. S'inscrivant, comme il a été vu dans le deuxième chapitre, dans une objectivation du visage, il s'intéresse aux poupées, mais aussi aux zombies, une figure fictive de l'immortalité qui est pour lui une métaphore de la monstruosité de la nature humaine. De plus, les visages des poupées illustrent aussi pour l'artiste une temporalité d'entre deux âges. En effet, les poupées sont fabriquées à l'usage des enfants tout en ayant l'apparence physique plastique d'un adulte. Ces poupées se réfèrent aussi à la chirurgie esthétique en présentant des formes parfaites, loin de la réalité humaine⁸⁰. Dans cette perspective, l'œuvre *Christel 1* (pl. B, fig. 19)

⁸⁰ Voir à ce sujet : Sophie Rosemont et Galerie La tête d'Obsidienne, Rouen, 2012 « La grenade » (catalogue d'exposition), Rouen : Édition le Fort Napoléon, 45p.

appartenant à une série portant le nom de *Natures mortes*, pourrait être considérée comme une allusion à la chirurgie esthétique. En faisant un petit trou au niveau de la bouche du modèle, comme celui sur la bouche des poupées, l'artiste fait une référence directe aux personnes voulant atteindre par l'artificiel la jeunesse et la beauté. Finalement, notons que *Christel 1*, tout comme la série *Inter-Version* (pl. B, fig. 9) de Hicham Benohoud, utilise justement des stratégies d'objectivation du visage.

3.1.1.3 Les stratégies d'altération du visage en lien avec la thématique de l'identité entre la vieillesse et la mort

En lien avec les stratégies de l'altération du visage telles que présentées dans le deuxième chapitre, les œuvres du corpus se référant à l'identité entre la vieillesse et la mort s'inscrivent en majorité dans des catégories de la dissimulation. En effet, n'oublions pas que la vieillesse est considérée comme une dissimulation, mais une dépossession des véritables traits d'une personne. Seulement deux œuvres se placent dans la catégorie de la transformation, dans le critère de l'objectivation : la série *Inter-Version* de Hicham Benohoud et *Christel 1* de Frederick Nakache, qui transforment plutôt que dissimulent le visage. Ces œuvres qui abordent plus directement le thème de la mort, en comparant le visage à un objet perdant son lustre au fil du temps, illustrent à différents niveaux la chirurgie esthétique comme un moyen de transformation du visage face au vieillissement. Les temporalités différentes, opposant la vieillesse à la jeunesse, sont utilisées quant à elles dans les œuvres *Sénex*, *À voix Basse*, *Try to walking in my Shoes* et *Sans titre 1* de Frederick Nakache à travers les critères de l'insaisissabilité et de l'effacement. Les œuvres *Sans titre 3, 4* et *7* de Hicham Benohoud sont finalement altérées par l'effacement du visage.

3.1.2 La thématique de la mutation identitaire

La mutation identitaire est la deuxième thématique présente dans certaines œuvres du corpus. Si dans les œuvres représentant la thématique précédente il était visible une transformation de l'identité rassemblant différentes temporalités dans un seul visage, les portraits qui seront abordés ici mettent plutôt en place une identité en mouvement où les perspectives identitaires sont multiples. En effet, cette mise en mouvement permet aux artistes tant d'illustrer les facettes et expressions existant dans chaque visage que d'intégrer plusieurs identités qui coexistent. Cette thématique envisage l'identité humaine comme plurielle, non fixe et en constant transit à travers les changements qu'elle subit.

3.1.2.1 La vision métaphysique du monde dans la culture arabo-musulmane : une pratique de l'illusion et de la non-fixité

Plusieurs artistes du corpus originaires du Maghreb mettent en place un visage en mutation. Nous proposerons dans ce qui suit une lecture de ces œuvres en lien avec une vision de l'identité comme élément non fixe qui serait présente dans la culture arabo-musulmane. L'auteure Jale Nejd et Erzen dans l'article *Islamic Aesthetics : an alternative way to knowledge* précise que dans la religion musulmane, le monde est considéré instable puisque en perpétuel changement. Cette vision énonçant la non-fixité du monde terrestre et céleste s'observe aussi dans la production artistique arabo-islamique au niveau historique. En effet, l'abstraction était maitre pour valoriser les différents points de vue présents dans l'oeuvre. Dans le monde pictural, et particulièrement dans la tradition de la miniature, les artistes inséraient par exemple différentes perspectives dans les paysages créant ainsi un espace en pleine mutation⁸¹.

⁸¹ Voir à ce sujet : Jale Nejd et Erzen. « Islamic Aesthetics : An Alternative Way to Knowledge » dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.65, n.1, (hiver 2007), p. 69-75.

Dans la vision métaphysique arabe du monde, ce principe de changement constant en opposition à la permanence exprime aussi un monde caractérisé par le phénomène de flux où tout est interrelié. Cette vision remet aussi bien entendu en cause la perception humaine du monde et plus particulièrement notre certitude envers ce qui est réalité ou illusion. Par exemple, dans la production architecturale, la transformation de l'espace se fait par des jeux de lumière et les différents motifs en trompe-l'œil changent selon l'angle où on les observe. L'utilisation de miroirs, de jeux de réflexions et la répétition d'un même motif produisent aussi des effets visuels où les apparences sont incertaines.

3.1.2.2 Perspectives et angles de vues multiples du visage

Zakaria Ramhani propose justement une réactualisation moderne du concept de non-fixité propre à la culture arabo-musulmane dans *Faces of your Other* (pl. A, fig. 17). Dans cette série, composée de plusieurs visages miniatures formant le visage central, Ramhani utilise une représentation de l'espace similaire à la tradition de la miniature. En juxtaposant plusieurs plans les uns sur les autres, il efface volontairement tout effet de tridimensionnalité. Notons aussi que lorsqu'on observe les visages miniatures de l'oeuvre, ils semblent très loin, tandis que le visage principal donne l'impression d'être particulièrement proche. L'artiste crée ainsi un effet de distance et de mouvement qui n'est pas lié à la grandeur de l'oeuvre. Cette oeuvre propose donc une facialité qui se multiplie sans cesse et qui semble parfois proche, parfois plus éloignée du regard de l'observateur. Pourrait-on aussi faire l'hypothèse que l'artiste marocain illustre dans cette oeuvre la multiplicité des sources composant son identité qui ne peut être catégorisée dans une image fixe? *Faces of your Other*, comme le titre le suggère, illustrerait ainsi non pas une homogénéisation identitaire, mais le mouvement pluriel des identités qui définissent l'artiste. Les différentes variantes,

entre les visages de chaque image, mais aussi entre les œuvres de cette même série, brouillent les pistes de lectures et proposent une représentation du visage où les perspectives identitaires se caractérisent par leur hétérogénéisation.

Les séries *Bethsabée-Memories* et *Odaya Mushum* (pl. E, fig. 26 et 27) par Niane Naïane, en raison de leurs caractères insaisissables, sont fortement liées à la thématique de la mutation identitaire. La majorité des œuvres de ces deux séries montrent divers angles de vue des visages des modèles. Cette technique donne ainsi une impression de mouvement constant et de perspectives infinies. Lors de l'entrevue réalisée avec l'artiste, il expliquait que le mouvement est une thématique importante pour lui, car elle fait justement partie de la tradition arabo-musulmane. Il précise aussi être influencé par la Grèce antique pour qui le mouvement en lien avec la vie était indissociable du cycle de transformation de la nature. Finalement, le mouvement est aussi une source d'inspiration pour Naïane étant donné son rapport avec le voyage qui lui permet en tant qu'artiste d'être confronté à plusieurs points de vue qui ouvrent ses perspectives identitaires. Notons d'ailleurs que les deux séries à l'étude se réfèrent justement à des peuples ayant des traditions nomades. Comme le précisait le professeur Michel Dousse, dans la préface de l'exposition de *Bethsabée Memories*, cette série propose une figure insaisissable de la femme dans la culture bédouine⁸². La série *Odaya Mushum*, en se référant aux Autochtones, fait aussi allusion à des peuples qui se caractérisent traditionnellement par leur nomadisme.

La série *Façade* (pl. A, fig. 11) d'Ulric Collette, si elle ne s'inscrit pas en lien avec la vision du mouvement dans la tradition arabe, s'avère cependant encore une fois une tentative d'illustrer les différents plans du visage. Dans cette œuvre, où deux expressions différentes sont unifiées dans le visage d'une même personne, l'idée de mouvement est particulièrement présente. D'abord, les deux angles opposés du visage

⁸² Michel Dousse (aout 2010). *Métaphore, métamorphose et mirage*. (document non publié). Paris, 2p.

photographié, frontalement et latéralement, donnent l'impression que le sujet a tourné sa tête rapidement pour changer d'expression. Collette cherche à démontrer qu'une fraction de seconde suffit à une personne pour prendre volontairement une identité différente. Ce type de mutation permet donc à l'artiste d'illustrer l'écartement de l'identité humaine en opposition au concept de fixité identitaire.

3.1.2.3 La répétition visuelle du visage : multidimensionnalité et affirmation identitaire

La répétition est aussi une stratégie importante utilisée pour provoquer différentes illusions de perspectives dans la pratique artistique arabo-musulmane. En architecture, la répétition est utilisée pour illustrer les différents aspects que peut avoir un objet unique. Plus spécifiquement, cette multidimensionnalité représente l'impossibilité de concevoir le monde réel selon un unique point de vue. Dans la religion musulmane, cette impossibilité de percevoir la réalité peut aussi être mise en lien avec l'incapacité de connaître Dieu, ou l'absolu. Ce dernier se manifeste en effet à travers une infinité de moyens et d'endroits. L'illusion prédomine donc dans l'Islam et crée ainsi un espace pictural où les limites du monde réel sont incertaines, comme si elles étaient perçues dans le brouillard, ou selon Nedjet Erzen, à travers un voile⁸³.

Dans cette perspective, l'œuvre *Koran Bord* (pl. A, fig. 13) par Mehdi-Georges Lahlou met en place une identité en mouvement puisqu'une image similaire du visage de l'artiste est utilisée à répétition pour former un cadre décoratif. *Koran Bord* ne met donc pas nécessairement l'emphasis sur les différentes variations d'un même visage comme dans les œuvres précédentes, mais plutôt sur la ressemblance existant entre les différentes représentations de l'artiste. Comme dans les œuvres *Sans titre 3,4 et 7* (pl. A, fig. 6 à 8) de Hicham Benohoud donnant à voir une répétition de la même

⁸³ Jale Nejdet Erzen *op .cit.*, p. 72

image, on peut conclure que ces artistes sont dans un processus d'affirmation de leur identité qui peut cependant prendre différentes directions. Malgré les illusions provoquées par la répétition et les points de vue plastiques proposés, leurs identités visuelles restent profondément authentiques.

3.1.2.4 Séries et variations : un autre type de mutation de l'identité

Les séries *Inter-Version* et *Version soft* (pl. A, fig. 9 à 10) du marocain Hicham Benohoud s'inscrivent dans une identité en constant mouvement, mais aussi dans un processus de dissemblance du soi. Dans ces deux séries, où le visage de l'artiste a une expression neutre et est toujours photographié d'une manière similaire, la mutation est aussi prédominante. Si les images donnent l'impression d'être semblables, les différentes altérations du visage dans les photographies de la série font que l'observateur devient sensible aux variations. Benohoud, en utilisant le procédé de la répétition, s'intéresse donc plutôt aux fluctuations existantes entre les oeuvres plutôt qu'à leur forme finale. Selon Gaël Teicher, si l'artiste travaillait sur une pellicule de cinéma, ce ne serait pas les images sur la pellicule qui l'intéresserait, mais plutôt l'espace noir entre les photogrammes⁸⁴. S'intéressant au concept de l'entre-deux et à la pratique de la série, Benohoud propose ainsi une vision de l'identité se basant sur la variation et l'alternance en contradiction avec la fixité. Il existe donc un mouvement infime entre les œuvres des deux séries, tout comme dans son identité personnelle qui malgré les apparences de stabilité est toujours dans un entre-deux. En comparaison avec les autres œuvres citées précédemment dans cette thématique, notons que Benohoud n'utilise pas plusieurs angles de vues pour représenter les différentes facettes de sa personnalité, mais plutôt la répétition d'un motif semblable, non pas dans une seule image, mais plutôt dans les différentes œuvres d'une même

⁸⁴ Gaël Teicher, *op. cit.*, p. 7

série. Nous sommes donc ici devant une nouvelle manière de mettre en mouvement l'identité du sujet.

L'œuvre *Portrait de famille* (pl. A, fig. 14) par Mehdi-Georges Lahlou illustre aussi une identité en mouvement par la répétition à cinq reprises du visage de l'artiste, travesti pour l'occasion en musulmane voilée. Si l'artiste, comme dans les œuvres de Hicham Benohoud, semble avoir une expression similaire, ce sont les cinq prises de vues différentes du visage qui marquent une distinction entre les images. En effet, ce sont de petites variations dans l'expression qui permettent de distinguer les visages les uns des autres créant ainsi une instabilité optique évidente. En lien avec le titre de l'œuvre, on peut aussi faire l'hypothèse que l'artiste cherche à représenter, à la manière de la série *Portraits génétiques* (pl. C, fig. 20) d'Ulric Collette, les différences physiques ou de personnalités, parfois bien minimes, entre les membres d'une même famille qui partagent pourtant une identité biologique commune. Les représentations de Lahlou pourraient donc illustrer ici les différentes variantes de la personnalité de l'artiste qui revendique ainsi une identité personnelle fondamentalement plurielle.

La série *Cabinet of* (pl. A, fig. 12) de l'artiste américaine Roni Horn s'avère une véritable exploration de la nature mouvante de l'art. Dans les différentes images de la série de 36 photographies, on voit le visage d'un clown se transformer par l'usage du flou en une composition d'expressions différentes. À travers une technique photographique utilisant l'exposition longue, la masse rouge du nez de clown prend différentes formes, où il est parfois élargi, tordu ou rétracté, participant ainsi à la composition de grimaces déformées. Ce portrait humoristique dépossède d'abord le visage de ses traits pour les mélanger ensuite ensemble dans divers mouvements plastiques.

Dans cette œuvre, Horn s'oppose au genre du portrait comme représentation fixe d'une personnalité. Son objectif est plutôt de montrer les différents instants de l'identité humaine en créant un visage instable optiquement qui fera douter l'observateur face à ce qu'il regarde. « L'identité comme différence » est ainsi son credo qu'elle intègre dans ses œuvres en montrant la multiplicité de variations qui peuvent exister dans une image qui semblerait de prime abord homogène tant dans sa forme physique que dans sa signification. Dans cette perspective, la « (...) question de l'identité d'un objet et la perception de la différence entre deux éléments d'une même paire sont des thèmes récurrents dans son travail.⁸⁵ » Préférant produire des séries plutôt que des œuvres uniques, l'artiste s'inscrit dans une démarche de l'accumulation plutôt que de la description. Si elle présente souvent plusieurs images qui pourraient sembler identiques et monotones, à l'exception de quelques variations, c'est justement dans l'optique de démontrer que malgré les apparences, l'identité est toujours en mouvement.

L'approche esthétique de Horn, selon Adélaïde Samani dans l'article *Roni Horn : la sensation de l'art*, peut aussi s'interpréter comme une recherche mystique où l'artiste est en quête d'une vérité qui semble indéfinissable et infinie. Tout comme la pratique du soufisme dans la religion musulmane, l'artiste semble jouer avec les illusions pour dépasser la réalité par une approche quasi mystique. Samani parle même, dans cette perspective, d'une surréalité ou d'une vérité secrète qui n'est visible que dans la non-fixité, soit dans la dissimulation. Les mouvements du visage, comme les rotations des danseurs soufis, laisseraient ainsi entrevoir cette vérité.⁸⁶ Par exemple, dans *Cabinet*

⁸⁵ Elisabeth Lebovici. 2002. « Portrages et paysies de Roni Horn », *Libération* (Paris), 3 mai, p. 1.

⁸⁶ À ce sujet voir : Adélaïde Samani. « Roni Horn : la sensation de l'art » dans *Revue Diapo*, [En ligne], (juin 2012) http://www.revue-diapo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=169:roni-horn-la-sensation-de-lart&catid=46:session-1&Itemid=11. > (consulté le 20 février 2013).

of, l'artiste semble questionner la vérité qui se cache derrière la figure symbolique du clown. Horn semble en effet noter une certaine ambiguïté dans le personnage du clown : s'il est habituellement considéré comme une figure amusante, il inspire plutôt dans l'œuvre l'inquiétude, voire la peur. En lien avec les cabinets de curiosité de la Renaissance, elle transforme donc le clown en un objet inédit qui ne relève pas au premier regard tous ses secrets. L'artiste utilise donc le mouvement pour mettre en doute l'authenticité du clown et suggère à l'observateur une autre piste de lecture sur sa véritable identité. D'abord, ce clown veut-il, comme c'est le cas traditionnellement, amuser les gens? Est-ce plutôt un subterfuge et vise-t-il secrètement à leur inspirer de la terreur? Comme le faisait Benohoud, qui s'intéresse aux sections noires entre les différents photogrammes d'une pellicule de cinéma, Horn semble penser que la vérité n'est pas monolithique et se retrouve justement dans cet entre-deux. En mettant en mouvement le visage du clown, l'artiste découvre ainsi une vérité plurielle et complexe, tout comme l'est l'identité humaine.

3.1.2.5 Les stratégies d'altération du visage en lien avec la thématique de la mutation identitaire

Pour conclure l'analyse de cette thématique, en rapport avec les différentes stratégies de l'altération du visage, notons l'utilisation marquée des critères de la répétition et de l'insaisissabilité pour mettre en mouvement l'identité. Les huit œuvres où l'on peut observer une répétition du visage mettent en lumière les infinies variations existant dans le visage humain et illustrent ainsi les différentes facettes qui composent l'identité. On remarque cependant la présence de quatre œuvres, *Sans titre 3,4* et 7 de Hicham Benohoud et *Koran Bord* de Mehdi-Georges Lahlou qui utilisent la répétition de l'image d'un visage complètement similaire. S'inscrivant plutôt dans une répétition d'ordre sériel, cette démarche pourrait peut-être s'avérer une affirmation de la part des artistes par rapport à la stabilité de leur identité dans une pluralité de temps

et d'espace. Le critère de l'insaisissabilité est quant à lui utilisé pour illustrer l'impossibilité de catégoriser l'identité humaine étant donné sa perpétuelle mouvance.

3.1.3 Identité individuelle et personnification de l'artiste

L'analyse des deux premières thématiques permet de conclure que les œuvres du corpus s'inscrivent dans la représentation d'un visage personnel. Le caractère unique de ce visage se traduit aussi cependant dans la diversité des facettes qui le composent. Ainsi, la thématique du visage face à la vieillesse et la mort met l'accent sur l'hétérogénéisation temporelle de l'identité personnelle de l'artiste ou du sujet portraituré. Il existe en effet dans ces œuvres un pressentiment face à une autre identité personnelle, celle du futur, qui sera marquée par le vieillissement et ultimement, la mort. Cette thématique laisse donc entrevoir une double identité selon deux temps différents dans la vie d'une même personne. La thématique de la mutation identitaire crée elle aussi une multiplication infinie de l'identité personnelle du sujet en montrant ses différentes facettes physiques et psychologiques dans un espace et une temporalité similaire. Ce mouvement doit cependant être compris comme une composante de l'identité humaine qui n'est pas homogène. En effet, l'identité humaine est traversée par différentes dynamiques qui peuvent varier durant la vie d'une personne. L'hétérogénéisation de l'identité est ainsi un élément important participant à la définition, et non à la destruction de l'aura de chaque personne. En lien avec les questions qui étaient posées dans la conclusion du deuxième chapitre, on peut finalement émettre l'hypothèse que les stratégies de la transformation peuvent se lier à des thématiques mettant l'accent sur une personnification de l'artiste.

3.2 Les thématiques de l'ordre du collectif

Les deux thématiques des œuvres du corpus présentant cette fois-ci une identité collective sont celles de la mémoire et de l'identité contrariée. Il sera vu, par l'analyse de ces thématiques, que plusieurs œuvres proposent une identité culturelle élargie et hétérogène. Cette vision de l'identité est beaucoup plus lisible pour le spectateur que celle présentée dans les deux thématiques ultérieurement étudiées. En effet, ce nouveau type d'identité permet au spectateur de s'identifier plus aisément aux œuvres puisqu'il peut comprendre les références culturelles et sociales qui y sont présentées.

3.2.1 La thématique de la mémoire : l'identité face au passé

Lorsqu'on étudie le processus de la mémoire dans un contexte transculturel, il faut en premier lieu considérer qu'elle peut prendre plusieurs formes qui font appel aux souvenirs de l'artiste tant au niveau personnel que collectif. En portant leur regard vers le passé, les artistes se rapprochent d'une temporalité révolue pour mieux comprendre leur présent individuel, mais aussi culturel. Astrid Erll, spécialiste en littérature anglophone, dans l'article *Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory : new directions of literary and media memory studies* explique que la mémoire culturelle est un processus biologique, médical et de nature sociale qui relie le passé au présent dans un contexte socioculturel⁸⁷. Les différents niveaux de mémoire s'insèrent ainsi dans une dynamique de la commémoration d'un événement marquant du passé, d'ordre positif ou traumatique, dans l'objectif qu'il ne soit pas oublié par l'histoire.

⁸⁷ Voir à ce sujet : Astrid Erll. « Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory : new directions of literary and media memory studies », *Revue Journal of Aesthetics & culture*, vol. 3, (2011), p. 2.

Concernant l'inclusion de cette thématique dans la valorisation d'une identité collective, précisons que le philosophe Paul Ricoeur dans l'ouvrage *La mémoire, l'histoire et l'oubli* considère que la mémoire s'inscrit d'abord dans la sphère de l'intime à travers, par exemple, la notion de lignage personnel. Pour l'auteur, cette mémoire personnelle participe cependant activement à la création d'une mémoire à large échelle s'étendant aux collectivités culturelles. Pour Ricoeur, il existe donc une cohésion entre l'expérience personnelle de l'individu et une dimension méta-personnelle de la mémoire. Les artistes du corpus produisant des œuvres en rapport à cette thématique illustrent donc comment le processus de la mémoire influence personnellement leur vision des identités collectives⁸⁸.

Dans un registre similaire, la mémoire de type littéraire, s'exprimant par des stratégies telles l'intertextualité ou la réactualisation de différents canons de l'héritage culturel de l'artiste, est particulièrement présente à différents degrés dans les œuvres du corpus. Les artistes qui utilisent la mémoire littéraire créent ainsi une brèche dans la réalité en produisant des œuvres faisant appel à plusieurs temporalités et styles esthétiques de l'histoire de l'art.

L'artiste tunisienne Sabiha Khemir détermine un nouveau type de mémoire, qu'elle qualifie de « far reaching memory » qui est fort intéressant dans le cas présent puisqu'elle concerne les personnes en situation de diaspora⁸⁹. L'auteure explique que lorsqu'un artiste est loin de sa culture d'origine, il n'en fait plus partie intégrante. Cela lui permet de prendre ainsi une certaine distance qui ouvre ses perspectives identitaires. En contrepartie, « distance allows one to see better up to certain extent

⁸⁸ Voir à ce sujet : Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Éditions Point/ essai, 2003, 720p.

⁸⁹ Voir à ce sujet : Sabiha Khemir « Displacement - Mobile Identity and the Focal Distance of Memory » dans *Displacement & Difference : Contemporary Arab Visual Culture in the Diaspora*. Sous la dir. de Fran Llyod, (Londres : Saffron Books, 2001), p. 42-51.

then it turns into the opposite : a life in exile with memory as a companion.⁹⁰ » Cette réflexion met donc en lumière le fait que les artistes réconcilient difficilement leur mémoire immédiate et personnelle à celle plus lointaine en lien avec leur héritage culturel, qui avec les années devient un lointain souvenir. Au niveau artistique, ce type de mémoire s'inscrivant dans une dynamique de la distance ou du détachement ne s'exprime pas nécessairement dans le travail des artistes par l'imitation de leur héritage culturel. Ces derniers s'inspirent plutôt, avec un certain recul, des valeurs de beauté ou de l'esthétique traditionnelle de leur culture d'origine, pour les réinterpréter en lien avec leur situation actuelle. En lien avec la problématique de ce mémoire, Khemir précise qu'un artiste vivant un conflit entre l'identité culturelle propre à son héritage et sa nouvelle identité en tant qu'expatrié utilise particulièrement la métamorphose et la transcendance pour l'illustrer. L'altération de l'identité dans cette perspective peut-elle être le symptôme d'une quête individuelle de la part de certains artistes voulant réconcilier les différents éléments opposés qui composent leurs singularités? Ces artistes de la diaspora représentent ainsi dans leurs œuvres des souvenirs intemporels de leur culture passée et les transforment consciemment pour illustrer leur évolution identitaire personnelle.

3.2.1.1 Mémoire personnelle et vision collective

L'artiste iraquien Halim Al Karim utilise justement la mémoire culturelle pour prendre de la distance face à son propre passé traumatique. Ses œuvres sont des témoignages directs de son histoire personnelle se caractérisant par la violence, la perte de son pays et l'exil. En effet, pendant son service militaire au début des années 1980, Al Karim décide de s'enfuir dans une région montagneuse du sud de l'Irak étant donné son opposition au régime alors en place à Bagdad. Il explique ouvertement qu'il dû sa survie à une vieille femme bédouine qui le nourrit alors qu'il

⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

se cachait dans la nature pour ne pas mettre en danger ses proches. Son frère Sami Al Karim était en effet emprisonné à la tristement célèbre prison d'Abou Ghraib durant cette période. En plus de l'aider à survivre, la vieille femme introduira Al Karim au mysticisme et aux coutumes bédouines. Dans une entrevue, l'artiste raconte à l'écrivaine et commissaire Madeline Yale, que cette rencontre lui a permis de transformer cette expérience en une véritable retraite spirituelle et méditative⁹¹. Ces techniques l'aidèrent à se distancer des souvenirs de la guerre et des atrocités dont il avait été témoin durant son service militaire. Ainsi, cette période fut pour l'artiste un point marquant dans sa construction identitaire et dans sa découverte de soi. À partir de 1985, il fera plusieurs références dans ses œuvres tant à cette femme bédouine qu'à l'expérience qu'il vécut de se réfugier dans les montagnes. Cette obligation de se cacher durant des mois et de garder le secret de sa présence dans les montagnes irakiennes se manifeste aussi comme une influence prédominante par l'usage répété du mot « hidden » dans le titre de plusieurs de ses séries et oeuvres⁹². De plus, toutes les séries intitulées « goddess » sont cette fois-ci un hommage à la femme bédouine qui, comme une déesse venue du ciel, lui prodigua protection et conseil durant une dure période de sa vie⁹³.

Bien plus qu'un témoin des divers événements qui ont traversé son histoire, Al Karim décida plutôt au début de sa carrière de les transmettre dans ses œuvres par des images particulièrement expressives. Yale explique que si les sujets des photographies d'Halim Al Karim sont parfois flous, c'est pour insérer une instabilité optique qui rappelle le processus de la mémoire. Dans ces œuvres prenant la forme de triptyques (comme dans *Hidden Prisoner*, *Hidden Victims* et *Witness* (pl. E, fig. 2, 3

⁹¹ Voir à ce sujet : Madeline Yale « Halim Al Karim: Photographic Abstraction and the Lag Effects of Conflict in Iraq » dans *Contemporary Practices*, vol. 8. (août 2010), p. 154-159.

⁹² Dans le corpus, les œuvres *Hidden Prisoners*, *Hidden Victims* (pl. A, fig. 2 et 3) et la série *Hidden Love* (pl. F, fig. 24) peuvent se lire selon cette interprétation.

⁹³ Dans le corpus, les séries *Goddess in Love* (pl. A, fig. 1) et *Goddess of Lost City (Rome)* (pl. E, fig. 25) peuvent se lire selon cette interprétation.

et 5), notons que seule l'image du centre est parfaitement claire, tandis que les deux portraits latéraux sont insaisissables donnant ainsi l'impression d'être cachés par une sorte de brouillard. Les visages flous, dont on ne peut saisir les traits, sont une métaphore des souvenirs de l'artiste face à la situation « out of focus » de l'Irak dans les années 1980. En plus d'utiliser une technique hors focus, Al Karim recouvre aussi souvent les portraits d'un morceau de gaze, ou d'un tissu de soie transparente pour mettre une barrière de plus à l'expérience figurative. L'artiste précise en effet que ces stratégies l'aident à illustrer des années qui se caractérisent pour lui par la confusion, l'incertitude et la méfiance de toute la population envers un gouvernement qui lui enlevait graduellement ses droits, ses valeurs et son humanité. Ses œuvres affichent donc cette contradiction entre ce qui peut être caché, dévoilé ou imaginé. Comme le précise Yale, l'usage de ces techniques oblige l'observateur à réfléchir sur l'absence de clarté et « (...) The obscurity of the subject leads us to seek what is lost, in hopes of regaining it in the annal of ours memories⁹⁴ ». Ainsi, dans *Hidden Prisoner* (pl. E, fig. 2), l'artiste fait référence à son souvenir des dictateurs irakiens de cette époque, ridicules et grossiers, comme les masques grotesques présents dans cette oeuvre. Dans *Hidden Victims* et *Hidden Prisoner* (pl. E, fig. 2 et 3), il se réfère cette fois tant aux victimes disparues qu'à celles qui ont survécu au régime, comme son jeune frère qui fut emprisonné. Notons que l'usage de masque dans les œuvres *Goddess in Love*, *Hidden Prisoner* et *Hidden Love (06)* (pl. F, fig. 1, 2 et 24) s'inscrit aussi dans cette dynamique du voilement versus le dévoilement. L'artiste rend hommage à tous ces Irakiens qui doivent porter des masques, homogénéisant leur identité, pour cacher leurs véritables opinions politiques et aspirations personnelles pour ne pas être en conflit avec le régime dictatorial. Le travail d'Al Karim s'insère ainsi dans une profonde recherche des différentes couches de la mémoire de son expérience personnelle, mais aussi de celle de la société irakienne.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 155.

3.2.1.2 Réinterprétation du passé dans une perspective transculturelle

La série *Bethsabe Memories* (pl. E, fig. 26) de l'artiste franco-algérien Niane Naïane s'inscrit quant à elle dans une mémoire de type culturelle. Dans cette série, l'artiste a voulu interpréter par la photographie l'histoire de Bethsabée⁹⁵, un personnage biblique important dans la tradition hébraïque. Lors d'une entrevue que j'ai réalisée avec l'artiste en 2010, Naïane expliquait que l'histoire de Bethsabée s'était imposée à sa propre mémoire après qu'il ait pris les photos de son modèle en studio⁹⁶. Ce mythe lui inspira un dialogue entre l'érotisme et la morbidité, deux composantes centrales de l'être humain. Ne s'insérant pas dans un processus visant à illustrer l'histoire de Bethsabée, mais voulant plutôt travailler les rapports existants entre la culture moderne et la culture classique, l'histoire religieuse et la mémoire collective, l'artiste a décidé de changer le nom de Bethsabée en *Bethsabe* pour s'éloigner du personnage biblique et ainsi offrir sa propre interprétation.

La manière dont sont présentées les photographies de l'exposition *Bethsabe Memories* fait référence au fonctionnement même de la mémoire. La figure principale, incluant le visage et le corps du modèle, est indéfinie et fuyante tout comme l'est un souvenir qui apparaît et repart abruptement dans notre esprit. On peut ici bien entendu faire un rapprochement avec la technique *out of focus* servant à cacher certains traits du visage qu'utilise Halim Al Karim dans ses œuvres. Les

⁹⁵ Bethsabée est un personnage biblique mentionné dans le deuxième livre de Samuel au chapitre 11 de l'Ancien Testament. L'histoire raconte que David, le roi d'Israël (10^e siècle av. J.-C.) en apercevant un soir à la dérobée Bethsabée prendre son bain, en tombe amoureux. Malgré le fait que cette dernière soit mariée à un de ses soldats nommé Urie de Heteen. David et Bethsabée ont une histoire passionnelle et adultère qui s'officialise dans le sang lorsque le roi organise la mort du mari de son amante. Le couple aura un premier fils qui meurt après seulement une semaine de vie et dont le prophète Nathan interprète le décès comme résultant d'une punition divine contre l'adultère et le meurtre. Bethsabée donna par la suite naissance à un deuxième enfant, Salomon, futur roi d'Israël et qui continua la lignée messianique dans la tradition juive.

⁹⁶ Voir à ce sujet : Alexia Pinto Ferretti. « Les traces de Bethsabée » dans *Revue Ex_situ*, n.18, (décembre 2010), p. 12 à 15.

photographies de Niane Naïane sont ainsi semblables à un souvenir qui, flou lorsqu'on l'aborde au premier regard, se précise lorsqu'on l'analyse de plus près grâce aux petits détails du premier plan. Dans cette perspective, en réponse au questionnaire lui ayant été soumis, l'artiste expliquait ceci : « je pourrais comparer le visage à la nature de la mémoire, puisque ce que tu vois n'est jamais l'intégralité de ce que tu es ». La série *Bethsabe Memories* donne ainsi l'impression d'être toujours dans un mouvement de transition entre ce qu'on aurait pu s'attendre à voir et ce qu'on a l'impression de voir réellement.

Michel Dousse, docteur en histoire des religions dans la préface de l'exposition *Bethsabe Memories*, aborde le phénomène du mirage dans l'approche plastique de Naïane en le liant à la poésie arabe préislamique⁹⁷. Les photographies de l'exposition lui évoquent en effet cette figure féminine de la culture des Bédouins, inaccessible et insaisissable, dont la trace s'évanouit peu à peu dans le sable. En ce sens, il précise que dans l'étymologie de la langue arabe, le féminin est assimilé à la notion de trace ou de creux qui symbolise autant une ancienne présence, mais surtout une absence. Le travail de Naïane dans cette optique rappelle ainsi le souvenir de cette femme, soit Bethsabée, qu'on entrevoit dans les photographies à travers les empreintes déformées de sa présence. Les images de Bethsabée, dans ce cas archétype de l'insaisissable féminin, deviennent donc des mirages où l'on devine une figure de femme qui se désintègre et s'éloigne lentement en emportant ses secrets. Halim Al Karim, dans la série *Goddess of the Lost City (Rome)* (pl. E, fig. 25), fait aussi sentir la présence de figures féminines du passé : la femme bédouine l'ayant aidé dans les montagnes, mais aussi des figures mythiques de la féminité de la Renaissance. Al Karim précise en effet qu'il cherche dans cette série à réinterpréter l'aura des représentations de figures féminines de deux grandes villes de la Renaissance italienne, Rome et Florence, qu'il considère comme des summums de beautés intemporelles. En regardant ces visages

⁹⁷ Michel Dousse, *op. cit.*, 2p.

flous, ressemblant presque à ceux d'un fantôme, on se remémore ainsi l'importance de ces figures dans l'histoire de l'art occidental. Halim Al Karim et Niane Naïane traduisent donc chacun à leur manière une réflexion sur la mémoire culturelle pouvant sans cesse être réactualisée.

La série *Odaya Mushum* (pl. E, fig. 27) de Naïane, constituée de 12 photographies du groupe de musique autochtone Odaya, convoque d'une manière similaire la mémoire culturelle, mais aussi le monde du rêve. Cette série, dont les traits des femmes du groupe sont rendus insaisissables, fait d'abord référence au grand-père (Mushum en algonquin) qui est porteur de la mémoire intemporelle des ancêtres et qui transmet aussi à son peuple les rêves chamaniques. En entrevue, l'artiste m'expliquait que son travail est habituellement plutôt ambigu puisqu'il s'intéresse à la mémoire et à la subjectivité d'un sujet unique⁹⁸. En photographiant un groupe, Naïane se retrouvait cette fois-ci devant une mémoire plurielle devenant pour lui beaucoup plus représentable, et donc moins floue. D'ailleurs, l'artiste rajoute qu'il est rare qu'un groupe de musique participe à un projet où les traits des membres sont volontairement indéfinissables. Pour *Odaya*, l'individualité est transparente au profit plutôt d'une identité partagée. *Odaya Mushum* est le reflet d'une «mémoire plurielle» qui s'entrevoit par exemple dans certaines œuvres de la série où des ombres fantomatiques des ancêtres se dressent derrière les femmes du groupe. Les membres de *Odaya*, vues par la subjectivité de Naïane, sont aussi des guerrières. Notons en effet que dans d'autres photographies de cette série, une véritable martialité est affichée par ces femmes, tant par leurs positions assumées que par leurs tambours, qui comme des boucliers, leur servent d'arme de protection. Cet aspect est bien entendu une évocation de la mémoire traumatique des cultures natives américaines qui est empreinte de douleur. Les cicatrices sur le visage des femmes d'*Odaya*

⁹⁸ Alexia Pinto Ferretti. « Odaya Mushum : le visage est l'autre ». dans le *Webzine inVISIBLES* [En ligne], (novembre 2012) <http://www.in-visibles.com/2012/11/odaya-mushum-le-visage-est-lautre/> (consulté le 2 février 2014).

s'avèrent ainsi des traces visibles du passé de leur communauté. Finalement, l'artiste québécois Ulric Collette fait aussi appel au passé des peuples autochtones dans sa série d'œuvres *Therianthropies* (pl. F, fig. 30) où le visage des modèles est remplacé par différentes têtes d'animaux. Dans le questionnaire qui lui a été proposé, Collette disait justement qu'il est particulièrement inspiré par les mythes amérindiens d'où la présence de ces visages totémiques dans cette série d'œuvres.

Si Halim Al Karim utilise la mémoire littéraire pour faire appel à l'histoire de l'art de la Renaissance italienne dans la série *Goddess of the Lost City (Rome)* (pl. E, fig. 25), plusieurs œuvres de Mehdi-Georges Lahlou et Zakaria Ramhani s'insèrent elles aussi dans cette stratégie. Dans la série, *It's more Sexy ou Vierge à l'enfant* (pl. F, fig. 34), Lahlou détourne par exemple des images de deux figures importantes de la religion catholique : la Vierge Marie et l'Enfant Jésus. L'artiste efface le visage de la vierge pour y rajouter des motifs abstraits qu'on pourrait comparer à ceux d'un vitrail gothique. L'artiste dans l'œuvre *Portrait selon Molinier... Neshat* (pl. C, fig. 21) réactualise cette-fois ci l'œuvre *Le Portrait d'Hanel Koeck*, réalisé par le français Pierre Molinier en 1968. Lahlou, qui a une démarche tournant autour de l'androgynie, fait donc ouvertement un hommage à Pierre Molinier, un des premiers artistes ayant développé cette approche pour exprimer la dualité sexuelle existant dans chaque identité. En lien avec cette œuvre, l'insertion de calligraphie sur le visage est une référence au travail de l'artiste iranienne Shirin Neshat.

Zakaria Ramhani dans plusieurs œuvres à l'étude mélange aussi la calligraphie arabe à différentes références de l'histoire de l'art occidental. Par exemple, dans l'œuvre *My face is a Word* (pl. A, fig. 18) l'artiste intègre différents visages miniatures de grands maîtres de l'art à son propre visage. On reconnaît ainsi dans l'œuvre les visages de Van Gogh, Rembrandt, Durer, Delacroix, Courbet, Bacon, Picasso et Frida Khalo. Ramhani fait aussi une référence à la particularité de leur démarche artistique

puisque ces portraits miniatures sont peints selon le style respectif de ces différents artistes. Monia Abdallah, dans la préface de l'exposition de Zakaria Ramhani présenté à la Galerie l'atelier 21 à Marrakech à l'automne 2012, énonçait justement que la production de l'artiste s'inscrit dans le concept « d'ipséité », tel qu'énoncé par le philosophe français Ricoeur, et qui est présent dans toute identité. L'ipséité se définit comme une volonté de s'inscrire en continuité avec le temps, comme le fait ici Ramhani qui s'intègre dans cette généalogie des grands artistes de l'histoire de l'art ⁹⁹. Tant Zakaria Ramhani que Mehdi-Georges Lahlou utilisent donc l'intertextualité autant pour se remémorer la présence de ces artistes du passé que pour réactualiser par l'emprunt leur style artistique.

3.2.1.3 Les stratégies d'altération du visage en lien avec la thématique de la mémoire

En guise de conclusion à cette section, voici les éléments marquants qui permettent de faire des liens entre la thématique de la mémoire et les stratégies utilisées pour altérer le visage tel que présenté dans le deuxième chapitre. D'abord, la thématique de la mémoire, au niveau de l'expérience individuelle, est seulement utilisée par Halim Al Karim qui fait usage de ses souvenirs personnels en faisant référence à son passé durant la guerre en Irak. Dans les œuvres du corpus, l'artiste y expose l'importance de la notion de dissimulation physique dans son travail en rapport avec son histoire personnelle. La dissimulation peut aussi se lier à la situation des Iraquiens à qui l'on cachait à l'époque la vérité face aux inégalités qui sévissaient dans le pays. On peut ainsi noter dans ces deux cas l'usage de stratégies d'altération du visage par la dissimulation : l'insaisissabilité et l'effacement. L'insaisissabilité est utilisée pour illustrer par le flou la situation instable de l'Irak, tandis que le port du masque représente l'obligation de se dissimuler qu'expérimenta l'artiste, mais aussi le peuple

⁹⁹ Monia Abdallah et Galerie l'Atelier 21, Casablanca. 2012. *Zakaria Ramhani : mon visage est un mot*, Catalogue d'exposition, p. 6 (9 octobre au 2 novembre 2012)

iraquien qui voyait au cours des années son identité collective s'effacer sous les actes liberticides du régime. De plus, notons que le critère de l'insaisissabilité du visage pour illustrer un événement traumatique est aussi présent dans la série *Odaya Mushum* de Niane Naïane en référence au passé douloureux des peuples autochtones.

Tous les autres artistes inscrivent plutôt leurs œuvres en lien avec la mémoire culturelle ou littéraire qui transcendent leur origine nationale. Les œuvres se référant à l'histoire culturelle, religieuse ou artistique peuvent être divisées en deux groupes selon les stratégies d'altérations utilisées, mais aussi en rapport avec l'utilisation de l'autoportrait ou d'un modèle. Premièrement, les œuvres de Mehdi-Georges Lahlou *Portrait selon Molinier...Neshat* et de Zakaria Ramhani *Faces of your Other* sont toutes les deux des autoportraits se positionnant dans les catégories de la transformation : la copie et la répétition. En ne dissimulant pas complètement leur propre identité, on peut conclure que ces artistes cherchent une reconnaissance de leur démarche artistique en copiant un style qui leur permet de s'inscrire dans la lignée d'artistes qui ont marqué l'histoire. Les sept autres œuvres présentées dans cette section font toutes usage de stratégies de dissimulation et ne sont pas des autoportraits. Dans ces œuvres, l'identité personnelle de l'artiste n'est pas mise de l'avant puisqu'elle est entièrement dissimulée par différentes stratégies de modification du visage. En effet, ces artistes ne copient pas un style ou une œuvre en particulier, comme dans les deux autoportraits cités plus haut, mais font plutôt preuve d'une volonté de réactualisation en détournant un thème historique ou religieux déterminé, tel par exemple l'histoire de Bethsabée.

3.2.2 La thématique de l'identité contrariée

Les œuvres s'inscrivant dans cette dernière thématique s'avèrent toutes une prise de position, à différents degrés, de la part des artistes envers le dogmatisme à la fois

religieux, social et sexuel qui homogénéise l'identité. Dans plusieurs de ces œuvres transparaît une inquiétude chez les artistes envers le non-respect de la liberté d'expression dans leurs pays d'origine. Ces artistes prennent donc position à travers une démarche se basant sur la transgression pour dénoncer les interdictions et leur crainte de voir un jour leur droit d'expression être bâillonné. La thématique de l'identité contrariée traduit plus largement une critique des artistes envers la catégorisation culturelle et les différents stéréotypes qui régissent nos sociétés.

Les œuvres en lien avec cette dernière thématique illustrent comme l'écrit Kozloff que « (...) les visages flottent aujourd'hui librement dans une zone équivoque chargée de sous-entendus critiques à l'intention du spectateur.¹⁰⁰ » L'altération du visage est donc utilisée par les artistes pour s'engager envers certaines revendications d'ordre social. Les œuvres mettent de l'avant les tensions multiples qui régissent la société. L'altération de l'identité est donc utilisée dans ce cadre pour contrer les conventions et normes établies. Un premier groupe d'œuvres appartenant à cette thématique illustre les tensions politiques, sociales ou religieuses qui existent dans les pays d'origine, mais aussi d'accueil des artistes. Les artistes expriment ainsi leurs préoccupations face à l'enfermement de l'identité selon un modèle déterminé tout en s'opposant à toutes normes liberticides. Plusieurs œuvres d'artistes d'origine arabo-musulmane se réfèrent aussi à l'interdit de la représentation de la figure humaine propre à l'Islam.

3.2.2.1 L'interdit de la représentation et le dogmatisme religieux à l'époque actuelle

Hicham Benohoud exprime d'abord son malaise envers la société marocaine à travers une démarche artistique marquée par une forte revendication identitaire, par l'usage

¹⁰⁰ Max Kozloff, *op. cit.*, p. 243

du burlesque et de la mise en scène. Le visage impassible de l'artiste qu'on voit à répétition dans toutes ses oeuvres exprime ainsi la lourdeur de la situation religieuse, politique et sociale qu'il ressent dans son pays d'origine. En effet, Benohoud a l'impression d'assister à une période sombre de l'histoire du Maroc où le dogmatisme religieux menace la société. Selon Teicher, Benohoud exprime ce malaise par une volonté de subversion où il se distancie de l'interdit de la représentation du corps, et particulièrement du visage, associé à la culture arabo-musulmane. S'opposant au caractère pudique et réservé de la production artistique marocaine considérant la nudité comme un tabou infranchissable, il se met en scène à travers un dualisme opposant la dissimulation au dévoilement. L'artiste se positionne ainsi en conflit avec les normes qui régissent la société marocaine en créant « des corps suspects.¹⁰¹ » En s'exhibant frontalement, Benohoud revendique la souveraineté de son corps et son individualité en rompant la tradition culturelle de l'interdit de la figuration, mais aussi à un autre niveau, le lien communautaire entre lui et la société marocaine. S'opposant au concept d'unicité religieuse qui uniformise les gens, il promeut son individualité et sa souffrance, mais aussi sa volonté de résistance. Conscient qu'il dérange, il se donne le droit d'exister en tant qu'individu et en tant que sujet politique et artistique.

Cette souffrance silencieuse que ressent l'artiste face à son pays se traduit particulièrement dans la série d'œuvres *Version Soft* (**pl. D, fig. 10**) par l'ajout d'accessoires, comme des objets tranchants, qui blessent sa peau. Dans *Inter-Version* (**pl. B, fig. 9**), où cette fois-ci il perce et fait des trous dans sa peau, l'artiste vide métaphoriquement le visage de ses traits et de sa signification individuelle. Dans *Sans titre 3, 4 et 7* (**pl. F, fig. 6 à 8**), seulement le crâne de Benohoud, véritable motif icône que l'artiste travaille de manière sérielle, nous rappelle le souvenir de la singularité de

¹⁰¹ Abdelghani Fennane. « La photographie, son corps et sa société ». *Site web de Hicham Benohoud*. [En ligne], 2010, p.9 <[http://www.hichambenohoud.com/benohoud/index.php?option=com_content &view=article&id=54](http://www.hichambenohoud.com/benohoud/index.php?option=com_content&view=article&id=54)> Consulté le 6 novembre 2013.

l'artiste. Dans ces trois dernières œuvres, son visage caché par ce qui ressemble à un trou béant rappelle une blessure. Le visage donne l'impression de s'être fait complètement détruire par l'interdit de la représentation propre à la culture religieuse de l'artiste. Cette interprétation est aussi applicable au cas de *Portrait pixélisé* (pl. E, figure 28), où le visage, si l'on peut deviner ses traits quand on prend de la distance physique face à l'œuvre, perd toute consistance quand on le regarde de plus près, se rapprochant ainsi de l'abstraction.

Comme il a été abordé dans la thématique de la mutation identitaire, là où Andy Warhol faisait un travail de remplissage du visage, Benohoud y inscrit plutôt un creux pour dépouiller le visage de ses significations identitaires. Si Warhol jouait avec les codes de la société de consommation américaine, Benohoud a plutôt peur d'être « (...) bâillonné et de ne pas pouvoir représenter aujourd'hui le même type de contrepuissance que son prédécesseur¹⁰² ». Notons aussi que le fort impact de ses images, où le visage est transgressé, est dû, selon le commissaire Christian Caujolle, à un usage bien particulier du genre du burlesque. Le visage impassible, et le crâne nu de l'artiste ne font-ils pas en effet penser à un Pierrot triste? Pour mieux attirer l'attention de la société marocaine, Benohoud se transforme ainsi simultanément dans le rôle du lanceur et du receveur d'une tarte à la crème dans un contexte humoristique. Selon Caujolle, l'observateur, s'il sourit au premier abord, s'aperçoit par la suite que cette tarte est composée d'objets coupants qui blessent l'artiste. Tel est le subterfuge qui se lit dans les œuvres de Benohoud qui au premier regard semblent certes amusantes, mais qui dévoilent plutôt une souffrance tant individuelle que collective¹⁰³.

¹⁰² *Ibid.* p. 10

¹⁰³ Voir à ce sujet : Christian Caujolle et la Galerie VU. Paris, 2001 « La salle de classe » (catalogue d'exposition), Montreuil : Éditions de l'œil, p. 5.

Concernant l'interdit de la représentation, Niane Naïane aborde aussi ce sujet, mais de manière moins marquée que les artistes précédents. L'artiste algérien répondait en entrevue à la question : quel est l'impact de la culture de votre pays d'origine sur votre création artistique, en affirmant qu'il aborde lui aussi l'interdit de la représentation en Islam. L'abstraction, par l'usage du flou qui masque les visages, s'entrevoit dans les deux séries du présent corpus : *Bethsabe Memories* et *Odaya Mushum* (pl. E, fig. 26 et 27). Cette technique s'avère finalement pour lui aussi une tentative de réactualisation de l'interdit de la figuration lié à la culture arabo-musulmane.

La série *It's more Sexy ou Vierge à l'enfant* (pl. F, fig. 34) par Mehdi-Georges Lahlou, composée des peintures de la vierge Marie avec l'enfant Jésus, est fort intéressante puisque le visage de la Madone est rempli de motifs géométriques. Il existe deux interprétations de cette œuvre en lien avec la thématique de l'identité contrariée. D'abord, Lahlou, dans son désir de mélanger l'Occident et l'Orient dans sa démarche artistique, détourne peut-être un type d'œuvre classique du christianisme pour intégrer un élément typique de l'esthétique arabo-musulmane : l'évitement de toute représentation figurative. En effet, l'artiste, en recouvrant de formes abstraites le visage d'un personnage religieux, refuse la figuration et réactualise cet interdit. Il crée ainsi une image d'entre-deux, représentant certes un sujet propre au christianisme, mais selon l'esthétique musulmane. La deuxième interprétation de cette œuvre est que si les formes géométriques du visage peuvent faire penser à des motifs gothiques, elles pourraient aussi se référer au moucharabié, un style particulièrement présent dans l'architecture des villes du Maghreb. Selon l'historien Dominique Chevallier, les villes au Maghreb furent construites suivant la structure de la société où la communauté était fondée sur la famille et ses ramifications¹⁰⁴. Ainsi, la conception urbaine des villes était pensée pour protéger la femme sur qui reposait

¹⁰⁴ Voir à ce sujet : Dominique Chevallier, *L'espace social de la ville arabe*, Paris : G-P Maisonneuve et Larose/ Éditions de Minuit, 1979, 363p.

la postérité de la famille, et plus largement de la société. L'usage du moucharabié dans l'architecture permettait à l'échelle de la maison que la femme ne soit pas voilée à l'intérieur lui donnant ainsi une plus grande liberté dans son intimité. Il faut préciser ici que le moucharabié, par de petites ouvertures, permettait à la femme de se cacher de l'extérieur, tout en ayant l'occasion de regarder les gens qui circulaient au-dehors. Si l'on revient à l'œuvre en question, Lahlou a-t-il voulu insérer cette dualité du voilement versus le dévoilement à un personnage chrétien par cette référence au moucharabié? Étant donné sa volonté dans plusieurs autres œuvres de critiquer la place des femmes dans la religion, peut-être utilise-t-il aussi cette série pour accuser l'Islam et le Christianisme de reléguer les femmes à l'arrière-plan en les définissant seulement selon leur rôle d'épouse et de mère.

3.2.2.2 L'altération de l'identité comme critique politique

L'artiste iraquien Halim Al Karim utilise l'altération de l'identité comme instrument de catharsis pour exprimer tant son expérience personnelle que celle de la population iraquienne face à la guerre. Dans ses œuvres, l'artiste tente de transposer cette inquiétude, que semble d'ailleurs partager Hicham Benohoud, d'être privé de paroles en tant que citoyen et de voir la liberté d'expression remise en question par les régimes extrémistes. L'utilisation du flou dans *Hidden Victims* et *Witness* (**pl. E, fig 3 et 5**) illustre par exemple la manipulation médiatique des informations menée par le gouvernement pour contrôler l'opinion publique. Pour l'artiste, cette époque s'avéra une véritable crise de la photographie journalistique puisqu'il était impossible de faire confiance à des images et des informations qui étaient corrompues.

L'usage du masque dans la série *Hidden love* (**pl. F, fig. 24**), ressemblant à une aura électromagnétique grisâtre où l'accent est mis sur les yeux, fait allusion au fait que même si la réalité est floue et déformée, cela n'est pas une raison de se fermer les

yeux face aux injustices. Dans cette œuvre, les détails des yeux captent toute l'attention et illustrent donc la nécessité de laisser notre conscience grande ouverte derrière le masque que la société nous oblige parfois à porter. Notons que si les personnages sont bâillonnés dans *Hidden Love*, c'est parce que leur bouche noire est fermée par un ruban adhésif. Cette œuvre représente ainsi les Iraquiens qui gardent les yeux ouverts, mais sont cependant incapables de s'exprimer sans la crainte de représailles. Les triptyques *Witness* (pl. E, fig.5) et *Urban Witness* (pl. A, fig. 4), où seuls les yeux du personnage central sont clairs, se réfèrent aussi à ce devoir tant individuel que collectif de garder à tout prix les yeux ouverts face aux inégalités sociales, même si cela peut être dangereux. Comme le précise Yale : « You are witnessing this violence and you cannot talk about it, yet you cannot hide the beauty of your soul which through your eyes.¹⁰⁵ » Ainsi, même si les personnages sont bâillonnés, ils gardent leur faculté de voir et donc d'avoir une opinion critique.

3.2.2.3 Détournement et métissage entre les cultures arabo-musulmane et occidentale

Si les œuvres de Benohoud et d'Al Karim sont des corps suspects, ceux de Mehdi-Georges Lahlou sont plutôt des « corps attentats.¹⁰⁶ » En effet, Lahlou s'attaque à plusieurs fronts allant des tabous de la religion musulmane aux excès de la civilisation occidentale jusqu'à la question du genre sexuel. Se basant sur l'ambiguïté de son identité personnelle en tant que français d'origine marocaine d'un père musulman et d'une mère chrétienne, il déconstruit les stéréotypes liés à ses différentes identités. Mélangeant des « possibles à jamais irréconciliables¹⁰⁷ » il brise les clichés entourant par exemple l'homosexualité, la féminité et plus largement les

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰⁶ Pierre Giquel, « Jusqu'au bout », dans *Site web de Georges Mehdi Lahlou*. [En ligne], (2011) 2p.<http://mehdi-georges-lahlou.e-monsite.com/medias/files/pierremono.pdf> (consulté le 15 décembre 2013).

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 2.

traditions musulmanes et chrétiennes dans le but d'évacuer toute tentative de catégorisation simpliste. S'attaquer à tous les stéréotypes sans distinction ni préférence s'avère un moyen pour contrer ce double emprisonnement qu'il ressent face aux multiples identités culturelles et sexuelles composant son individualité. Se positionnant contre toute essence réductrice de sa personne, il choisit le paradoxe en brouillant les pistes identitaires. Lahlou propose ainsi une vision du monde multiculturelle et fondamentalement tolérante envers la différence.

Pour illustrer cet entre-deux caractérisant son identité, il s'exprime, comme Hicham Benohoud, grâce à l'usage d'une démarche décalée et burlesque. On peut d'ailleurs observer les prémisses de sa réflexion sur le burlesque par l'usage du travestissement dans *Portraits d'identités* (pl. D, fig. 15). Cette oeuvre, composée au début de sa carrière en 2008, montre Lahlou portant différents accessoires le transformant en clown triste. Quelques années plus tard, à travers une approche de plus en plus personnelle du burlesque, il effacera différents stéréotypes pour mettre de l'avant l'ambiguïté qui existe dans l'Islam, le Christianisme et le genre sexuel. Par exemple, dans les œuvres *Koran Bord*, *Portrait de famille* et *Portrait selon Molinier... Neshat* (pl. D, fig. 13, 14 et 21), il détourne le voile, un symbole de la femme musulmane, en le portant lui-même, un homme barbu. Volontairement, l'artiste ne cache donc pas son désir de travestissement ni sa barbe, un symbole fort de la masculinité et de la virilité en Islam. Dans cette lignée, dans *Portrait selon Orlan* (pl. C, fig. 22), s'il prend l'apparence de la fameuse artiste française, il garde sa barbe comme affirmation de son genre sexuel. Pour Lahlou, en mélangeant dans une même image deux figures souvent stéréotypées, la femme voilée et l'homme homosexuel qui aime se travestir, il les neutralise complètement. Christine Vuegen dans l'article *Tightrope – Walking to Lahloutopia* qualifie cette pratique de « cross-dressing » puisque l'artiste change plutôt d'identité culturelle et non sexuelle en ne cherchant pas à

cacher son apparence physique¹⁰⁸. Le travestissement s'avère ainsi dans ce cas un moyen non pas d'altérer son identité, mais d'illustrer cet entre-deux culturel que ressent toute personne ayant un héritage national varié. De plus, selon Giquel, les artistes qui utilisent le ridicule pour s'exprimer le font justement pour atténuer des sujets qui sont habituellement problématiques dans la société contemporaine. En jouant avec les limites, l'artiste aborde des sujets extrêmement délicats en se concentrant sur ces zones d'ambiguïtés et crée donc « un dégrisement des croyances, des langues et des sexes.¹⁰⁹ »

L'influence de l'Islam orthodoxe sur le monde artistique est selon le marocain Zakaria Ramhani impossible à évacuer de sa création donnant à voir des visages insaisissables qui oscillent entre l'abstraction et une figuration incertaine. Comme Lahlou, il énonce qu'il tente dans son travail de réconcilier la peinture figurative liée à la tradition artistique occidentale avec son héritage arabo-musulman par des œuvres s'inscrivant hors des cadres de ces deux traditions. Les deux artistes tentent donc de créer, chacun à leur manière, une nouvelle esthétique composée de différentes sources artistiques et historiques. Lahlou explique en effet qu'il cherche à réconcilier les tensions existant dans la perception du portrait, selon la tradition occidentale et l'Islam par l'usage de la calligraphie. En utilisant la calligraphie, et plus particulièrement des versets du Coran, dans les œuvres *Koran Bord* et *Portrait selon Molinier ... Neshat* (pl. D, fig.13 et 21), l'artiste mélange les mondes du sacré et la corporalité. Il utilise la calligraphie en l'intégrant dans un espace pictural, le visage, qui ne lui est pas habituellement réservé dans la tradition musulmane. En parallèle, le portrait, selon l'histoire de l'art occidental, se fait donc lui aussi influencer par ce nouvel élément abstrait et perd ainsi son objectif de figuration. Zakaria Ramhani, qui

¹⁰⁸ Voir à ce sujet : Christine Vuegen. « Tightrope – Walking to Lahloutopia », dans *Site web de Georges Mehdi Lahlou*. [En ligne], (2011) <http://mehdi-georges-lahlou.e-monsite.com/medias/files/vuegenen.pdf> (consulté le 15 mai 2013).

¹⁰⁹ Pierre Giquel, *op. cit.* p. 1.

utilise lui aussi la calligraphie dans l'œuvre *Face of human/Word of Allah* (pl. F, fig. 16), parle de son côté d'un sentiment de culpabilité face à la représentation figurative qui est présente dans son héritage culturel. Dans cette œuvre, la calligraphie, composée tant de versets du Coran que de références littéraires, recouvre entièrement le visage de l'artiste, effaçant ainsi ses traits faciaux¹¹⁰. La calligraphie et le portrait sont donc détournés ici de leurs fonctions principales dans l'objectif de créer des œuvres métissées mélangeant la culture arabo-musulmane à celle occidentale.

3.2.2.4 Les stratégies d'altération du visage en lien avec la thématique de l'identité contrariée

Comme il a été vu, la thématique de l'identité contrariée se divise entre des œuvres mettant l'accent sur les inégalités en lien avec le genre sexuel, la religion et la société et des œuvres illustrant l'interdit de la représentation dans la culture arabo-musulmane. Cette dernière thématique est celle qui englobe le plus de stratégies d'altération du visage puisque les œuvres utilisent 5 des 6 critères définis au deuxième chapitre. D'abord, les œuvres s'opposant aux inégalités et illustrant différents stéréotypes utilisent particulièrement les accessoires, le travestissement, l'insaisissabilité et l'effacement. Ces stratégies illustrent un malaise personnel et collectif que ressentent les artistes envers la société, comme dans *Inter-Version* de Hicham Benohoud ou *Hidden love* d'Halim Al Karim. En utilisant des objets étrangers à leur corps, les artistes emprisonnent le visage et illustrent ainsi l'impact qu'ont certains régimes dictatoriaux sur l'identité humaine, bâillonnée et condamnée

¹¹⁰ Faisons une parenthèse ici pour préciser que dans l'essai *Le corps en Islam*, l'auteur Malek Chebel à une position très intéressante puisqu'il définit justement le corps musulman comme un *corps textuel*, soumis à l'acte de prière et aux incantations religieuses. L'auteur parle ainsi d'un corps écrit islamique, soit « un corps livré au dogme, mais sur lequel la foi et la spiritualité, le sacré, en somme, vont inscrire leurs protocoles de ritualisation. » Le corps dans la religion musulmane est donc investi, voire marqué, par différentes inscriptions sociales ritualisées, tout comme le sont les œuvres des deux artistes marocains.

à l'homogénéisation. L'insaisissabilité est utilisée quant à elle, tant dans les œuvres d'Halim Al Karim que dans celles de Zakaria Ramhani, pour illustrer l'ambiguïté et la complexité de situations politiques instables. Dans un deuxième temps, l'interdit de la représentation de son côté est particulièrement développé par l'usage de l'insaisissabilité, mais aussi par l'effacement du visage. Ces critères, s'inscrivant dans les stratégies de dissimulation, s'illustrent par l'usage d'un flou proche de l'abstraction comme dans la série *Bethsabe Memories* par Niane Naïane, par l'effacement complet des traits du visage, tel qu'observé dans *Sans titre 3,4* et *7* par Hicham Benohoud, ou par l'intégration de motifs abstraits comme dans la série *It's too sexy ou Vierge à l'enfant* par Mehdi-Georges Lahlou.

3.2.3 Les thématiques de l'identité collective : l'élargissement des perspectives de réception de ces oeuvres

À l'opposé des thématiques de l'ordre de l'individuel, les oeuvres ayant subi une altération du visage reflétant les thématiques de la mémoire et de l'identité contrariée mettent en place une identité d'ordre collective. Premièrement, les œuvres se référant au passé par l'usage de la mémoire font appel à une identité collective et culturelle plutôt qu'à des souvenirs personnels¹¹¹. L'histoire religieuse ou l'histoire de l'art sont ainsi convoquées par les artistes à travers différentes stratégies d'intertextualité. Notons la présence de seulement deux autoportraits s'insérant dans cette thématique puisque l'utilisation d'un modèle est largement préférée par ces artistes. Étant donné que les portraits se lient tous à des stratégies de dissimulation, on peut donc faire l'hypothèse que les artistes ne cherchent pas à promouvoir leur identité personnelle. Voulant s'éloigner de toute reconnaissance de leur propre visage, les artistes ouvrent plutôt différentes pistes de lectures au niveau de la réception. En effet, en n'étant pas confronté à un visage clairement identifiable, l'observateur a une lecture plus aisée de

¹¹¹ Seules les œuvres d'Halim Al Karim des séries *Goddess* et *Hidden* se réfèrent à des souvenirs personnels de l'artiste face à la guerre en Irak.

ces portraits qui utilisent des références que sa mémoire culturelle peut facilement traduire. Les portraits de ces deux thématiques traduisent ainsi l'apparition d'un visage collectif, dont l'éventail des sources culturelles, sociales et historiques qui le compose crée une compréhension plus globale de ces différentes caractéristiques.

Dans le même registre, l'altération du visage se référant à la thématique de l'identité contrariée est aussi utilisée pour exprimer une identité collective marquée par différentes tensions contemporaines qui touchent les artistes. Ces problématiques sont d'ordre politique (régime dictatorial), social (le genre sexuel et la place des femmes) et religieux (l'interdit de la représentation). Dans plusieurs de ces œuvres, les artistes semblent s'adresser directement au public, qui prend ici le rôle de témoin, en se référant aux stéréotypes et aux interdits qui marquent la société. Remarquons, comme c'est le cas avec la thématique de la mémoire, que ces œuvres s'inscrivent principalement dans les stratégies de la dissimulation. En brouillant la reconnaissance des sujets portraiturés, les artistes élargissent donc les perspectives de réception des œuvres en créant un visage pouvant être interprété par l'ensemble de la collectivité. En lien avec le deuxième chapitre, il est possible d'émettre comme hypothèse que les stratégies de dissimulation proposent plutôt une identité s'élargissant à la société et à la collectivité par la multiplication des points de vue proposés. Les artistes misent donc sur l'émergence d'une identité en devenir ayant des significations culturelles et collectives.

3.3 Proposition de lecture des œuvres en lien avec le contexte de la globalisation culturelle

Tel qu'il a été précisé dans le premier chapitre du mémoire, le corpus s'inscrit dans une vision formelle, et non thématique de la globalisation culturelle. Ainsi, si les thématiques des œuvres n'abordent pas directement des problématiques en lien avec la globalisation culturelle, leur contenu respectif peut cependant être interprété selon

l'héritage culturel de l'artiste. Si les 34 œuvres à l'étude ont des similarités tant dans les stratégies d'altérations que dans les thématiques abordées, l'analyse des sources culturelles utilisées par les artistes pour travailler la représentation du visage s'avère un élément important de dissemblance qui permet d'apporter des précisions à l'hypothèse de recherche. Rappelons que cet essai fut développé autour d'un questionnement concernant la pertinence, à l'ère de la globalisation culturelle, de la vision culturelle du visage partagée par David Le Breton et Dominique Baqué. En effet, si la représentation du visage varie selon la culture de l'artiste, qu'arrive-t-il quand les cultures s'uniformisent et perdent leurs particularités? Les points de ressemblances entre les médiums utilisés, les stratégies d'altération du visage et les thématiques des œuvres pourraient faire conclure qu'il existe un vocabulaire artistique semblable chez tous ces artistes et donc une représentation du visage homogène. La diversité des sources culturelles qui composent les œuvres permet cependant de nuancer cette vision du visage. Les huit artistes à l'étude en utilisant une multiplicité de sources culturelles créent des œuvres proposant des identités plurielles et interreliées. Notons que les artistes sont certes influencés par leur héritage culturel à différents niveaux, mais aussi par des cultures extérieures. Cette diversité de sources culturelles participe à la construction d'un visage multiple dont la représentation varie selon le parcours individuel de chaque artiste. De plus, cette pluralité d'influences culturelles s'inscrit dans un phénomène d'hétérogénéisation culturelle propre à la globalisation où les perspectives identitaires sont particulièrement diversifiées. Dans cette optique, la dernière section de cet essai portera sur l'échange transculturel et le métissage, qui sont des dynamiques caractéristiques de la globalisation actuelle du monde artistique. Dans un second temps, l'accent sera mis sur l'inclusion des expériences migratoires et diasporiques des artistes en opposition aux catégorisations culturelles contemporaines.

3.3.1 Sources culturelles et métissage

Pierre Ouellet dans la préface du livre *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels* explique que notre époque est profondément marquée par une incertitude généralisée de l'identité. Pour l'auteur, la question immémoriale que chaque humain se pose inlassablement : « Qui suis-je ? » s'avère de plus en plus illégitime au XXI^e siècle. En effet, l'identité humaine se tournant vers le futur « (...) s'impose comme une métamorphose, un changement d'être où l'on s'altère peu à peu, se mue progressivement en un autre.¹¹² » Cette « identité en devenir » ne se caractérise pas par sa fixité, mais au contraire est écartée entre plusieurs mouvements qui sont traversés par la singularité d'une personne, mais aussi par ses appartenances à différentes formes de communautés. Cette mouvance identitaire est particulièrement accélérée par l'ouverture symbolique des frontières propre à la mondialisation. Ainsi, il émerge depuis 25 ans un nouveau type de sensibilité collective à travers les phénomènes de voyage, d'immigration et de diaspora. Comme on peut l'observer dans le présent corpus, l'identité humaine, tout comme l'est le monde actuel, est traversée par différentes altérités qui construisent plusieurs visions du soi tant au niveau individuel que collectif. Les huit artistes à l'étude ne se demandent donc pas qui ils sont, mais explorent plutôt leur identité en devenir qui transite, comme un nomade, entre différents phénomènes et influences culturelles qui caractérisent la société actuelle.

Selon l'historien de l'art Partha Mitter, il est important de rappeler lorsqu'on aborde le thème des transmissions culturelles que les rencontres entre les cultures ont été dans l'histoire un facteur d'enrichissement qui a caractérisé toutes les civilisations. Selon l'auteur, les cultures s'étant le plus développées dans l'Histoire ont été en constant échange d'idées, de technologies, mais aussi de formes artistiques¹¹³. Noël

¹¹² Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 10.

¹¹³ Partha Mitter. *op. cit.*, p. 15.

Carroll dans l'article *Art and globalization : Then and Now* affirme aussi que la globalisation culturelle s'inscrit dans un processus historique d'échanges culturels entre les civilisations qui remonte au début de l'humanité. En effet, l'échange et l'influence culturelle ne sont pas des phénomènes inconnus à l'histoire de l'art. Historiquement, il a toujours existé plusieurs mondes de l'art, loin de l'opposition bidimensionnelle entre l'Occident et l'Orient. Ces mondes de l'art étaient divisés en différentes traditions ayant chacune des significations et des interprétations spécifiques. Si auparavant les canons et généalogies artistiques étaient séparés selon les cultures, ils s'insèrent aujourd'hui dans un monde artistique unifié. Les artistes partagent donc de plus en plus un vocabulaire et des traditions s'intégrant à une culture commune qui se caractérise cependant par sa fragmentation¹¹⁴.

Partageant cette vision, Sophie Ingianni dans l'article *Entre centre et périphérie, la géographie des mondes dans l'art contemporain*, énonce que les anciens centres et périphéries sont aujourd'hui des zones de croisement et d'intersections qui influencent les engagements artistiques de notre époque. La prise en compte de la diversité culturelle participe ainsi à la restitution « (...) d'espaces plus libres à la conscience et à la pensée qui dessine un kaléidoscope de faits et de réalités¹¹⁵ ». C'est donc seulement en détruisant le canon de la modernité occidentale qu'il est possible, dans une perspective nouvelle, de prendre en compte les interactions réelles qui existent entre la globalisation artistique et les cultures nationales et locales.

Il existe deux processus propres à la globalisation culturelle pour prendre en compte l'impact des échanges culturels sur l'identité : considérer l'artiste comme un agent actif de transmission et l'intégration de la notion de métissage. Partha Mitter suggère

¹¹⁴ Voir à ce sujet : Noël Carroll. *op. cit.*, p. 298-328.

¹¹⁵ Sophie Ingianni « Entre centre et périphérie, la géographie des mondes dans l'art contemporain » dans Dominique Berthet, *L'art à l'Épreuve du lieu* Paris, Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastique : L'Harmattan (2004), p. 43.

de redonner de l'importance au choix intentionnel de l'artiste en le considérant comme un agent actif de transmission¹¹⁶. L'artiste, qui doit être considéré comme autonome, opère ainsi un dialogue entre les sources qui l'inspirent, comme c'est le cas dans le corpus, pour créer des œuvres fondamentalement polysémiques. Deuxièmement, l'ethnologue Laurier Turgeon, en se référant aux travaux de François Laplantine et Alexis Nouss, des chercheurs qui participent à la théorisation du concept de métissage depuis plusieurs années, avance l'idée que le métissage est un fondement incontournable de la culture, mais aussi une « dynamique relationnelle en devenir composant un nouvel ordre social pour la modernité¹¹⁷ ». Laplantine et Nouss opposent ainsi « la raison ethnologique » qui catégorise les différentes cultures en tant qu'entité homogène à la « raison métissée » se basant sur un processus d'échange mutuel des cultures par des stratégies tels l'emprunt et le syncrétisme. Le métissage est ainsi un processus culturel en progrès continu et traduisant « un moyen favorisant la multiplication des contacts, échanges et mélanges dans le monde contemporain.¹¹⁸ » La globalisation culturelle, en favorisant une esthétique du métissage comme il peut être observé dans les thématiques des œuvres, intègre donc la différence au pluriel dans un nouveau type d'humanisme plus inclusif.

¹¹⁶ Pour briser cette « anxiété de l'influence » propre au modernisme, l'historien de l'art Michael Baxandall, dans le livre *Les formes de l'intention sur l'explication historique des tableaux*, explique que dans le processus créatif, chaque artiste sélectionne de manière consciente une variété de sources faisant partie de son identité. Ainsi, dans une perspective postcoloniale, les artistes ne devraient pas être considérés comme des agents passifs, mais plutôt comme étant activement conscients de leur choix. Baxandall précise d'ailleurs qu'il n'y a pas de passivité dans l'action de recevoir, mais plutôt que l'artiste est actif à plusieurs niveaux.

¹¹⁷ Laurier Turgeon, *op. cit.*, p. 386.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 392.

3.3.1.1 L'usage des sources culturelles chez les huit artistes du corpus

Pour mieux comprendre à quel degré les artistes utilisent leur héritage culturel pour créer des œuvres présentant une identité métissée, voici brièvement un résumé de la recherche documentaire qui a été réalisé sur leurs différentes influences culturelles.

Halim Al Karim intègre plusieurs sources culturelles en lien avec son pays d'origine, l'Irak, dans sa démarche artistique. En effet, dans la composition de ses portraits, il dit ouvertement s'inspirer de la sculpture sumérienne et des déesses babyloniennes. Dans cette perspective, il parle dans plusieurs entrevues de l'influence marquante qu'eut son père qui travaillait au Musée National d'Irak dans les collections d'art mésopotamien. Comme il a été remarqué dans l'analyse des thématiques, Al Karim insère aussi des références à la spiritualité bédouine. Rappelons finalement qu'il intègre des sources culturelles en rapport avec la civilisation occidentale dans l'œuvre *Goddess of Lost City (Rome)* (pl. E, fig. 25) où il rend hommage aux grandes villes de la Renaissance italienne.

Hicham Benohoud est un artiste qui est particulièrement attaché à la culture nationale de son pays d'origine, le Maroc, qu'il expose sans tabou en abordant les diverses problématiques actuelles au niveau politique et religieux. Il préfère aussi utiliser des symboles orientaux dans ses œuvres, par exemple l'image de son crâne. Pour l'auteur Abdelghani Fennane, la représentation répétée de son crâne a une résonnance particulière, car il évoque les motifs des tissus imprimés des vêtements des Africains¹¹⁹. Il précise d'ailleurs que Benohoud aurait créé ce nouveau motif icône après un voyage au Congo où il a réalisé une série intitulée *Kinshasa 2007*. En parallèle, Benohoud ne cache cependant pas l'influence qu'ont eue sur sa démarche artistique certains artistes occidentaux ayant travaillé sur le visage, tels Andy Warhol,

¹¹⁹ Abdelghani Fennane. *op.cit.*, p. 11.

Orlan ou Robbert Mapplethorpe.

Le Québécois **Ulric Collette** est influencé par la culture occidentale et particulièrement par le monde de la publicité. La seule référence hors de son contexte de production immédiat se lit dans la série *Therianthropies* (pl. F, fig. 30) où il s'inspire de la tradition des totems dans la culture autochtone. En entrevue, l'artiste expliquait que s'il a de la difficulté à comprendre la démarche d'un artiste ayant une culture différente, il remarque par contre que ses œuvres semblent toucher des individus de diverses origines nationales.

Finalement, l'Américaine **Roni Horn** semble donner peu d'importance à son héritage culturel préférant explorer les différentes avenues d'avenir pour l'art contemporain. Notons cependant un intérêt marqué de l'artiste pour l'art des pays scandinaves, particulièrement de l'Islande, où elle a d'ailleurs résidé pendant plusieurs années. Horn ne se positionne donc dans aucun contexte précis en utilisant plusieurs champs disciplinaires et matériaux permettant une déconstruction des catégories de l'histoire de l'art. Artiste conceptuel avant tout, elle s'intéresse au genre humain de manière générale et à l'identité comme catégorie ouverte en perpétuel devenir.

Les origines religieuses et culturelles métissées de **Mehdi-Georges Lahlou** sont des composantes importantes de sa pratique artistique. En effet, Lahlou utilise dans ses oeuvres une grande diversité de sources culturelles appartenant tant au monde arabo-musulman qu'à l'Occident. Comme il a été vu, il mélange par exemple différentes références de la culture arabe, tels le moucharabié ou la femme musulmane voilée. D'un autre côté, il est influencé par l'histoire de l'art occidental et particulièrement par le surréalisme, le mouvement féministe des années 1970 et par le travail d'artistes engagées telles Martha Rosler et Marina Abramovic.

Dans le cadre du questionnaire qui lui a été proposé, le français **Frederick Nakache** définissait son identité culturelle comme étant principalement occidentale, tout en avouant avoir une manière plus orientale d'aborder les sujets plastiques en raison de son héritage juif séfarade. En effet, la France n'a pas une influence marquée dans sa démarche artistique, puisqu'il se sent fondamentalement plus proche des artistes d'Europe du Nord (en particulier la photographie allemande et la peinture flamande) et d'Amérique du Nord. Considérant le monde contemporain comme ayant des limites très poreuses, il s'intéresse à comment des artistes d'autres origines arrivent à questionner le monde.

L'artiste algérien **Naine Naïane**, qui habite à Paris et Montréal, expliquait en entrevue qu'il se considère comme un produit hybride créant des œuvres globales et multiculturelles à l'image de sa propre identité personnelle. En effet, l'artiste mélange sans hésiter dans ses oeuvres ses racines islamo-maghrébines au foyer judéo-chrétien. De plus, il est intéressé par la culture autochtone en lien avec les notions de nomadisme et de mémoire ancestrale qui ont une certaine résonance avec ses réflexions personnelles. En lien avec ses propres voyages, il a été particulièrement influencé par la culture anglo-saxonne après avoir habité à Montréal et Londres. Sa démarche artistique est donc profondément marquée par les différentes cultures qui traversent sa vie entre plusieurs continents.

Le marocain **Zakaria Ramhani** utilise une technique appartenant à l'art occidental, la peinture à l'huile, tout en y ajoutant des éléments qui se réfèrent à la tradition arabo-musulmane, comme la calligraphie. Ces œuvres illustrent parfaitement bien la notion de métissage puisqu'elles s'avèrent un mélange de lettres latines, de sourates du Coran, d'expressions populaires, d'extraits de poésie et de différentes références à l'histoire de l'art occidental.

Pour faire suite à ces différentes descriptions, on peut finalement conclure que les artistes du corpus s'inscrivent bien entendu dans une logique du métissage en faisant des choix conscients des différentes influences culturelles qu'ils décident d'intégrer dans l'altération des visages. De plus, il transparaît que le métissage, comme processus culturel, est considérablement en accélération à l'époque actuelle puisqu'il est aussi visible au niveau de l'individu. En effet, le phénomène de diaspora ou plus simplement les voyages internationaux combinés à l'ère internet font en sorte que chaque personne au XXI^e siècle est en constant contact, virtuel ou physique, avec des cultures différentes de la sienne. Chaque personne se base ainsi sur une panoplie de sources culturelles, qui ne font pas nécessairement partie de son héritage culturel, comme éléments constitutifs de son identité.

3.3.1.2 Temps convergeant et mémoire transculturelle

L'analyse des différentes sources culturelles permet aussi d'observer que si les artistes utilisent des influences extérieures à leur culture immédiate, ils font aussi librement référence à différentes temporalités. Par exemple, les thématiques de l'identité face à la vieillesse et la mort et celle de la mémoire ont montré que plusieurs œuvres s'inscrivent dans différents temps en simultanés, tels le passé, le présent et le futur. Ce mélange de plusieurs temporalités rappelle la définition du terme contemporain tel que proposé par Philipsen faisant allusion à « la coexistence de plusieurs mondes en une seule dimension.¹²⁰ » Comme précisé dans le premier chapitre, cette définition de l'art contemporain s'inscrit dans une vision de la globalisation culturelle où les œuvres tant du passé que du présent peuvent être mises en relation. La globalisation valorise justement la constitution d'une vision transnationale de la mémoire culturelle. La globalisation culturelle s'inscrit dans une perspective diachronique du temps à travers l'actualisation de certains thèmes sociaux

¹²⁰ Lotte Philipsen, *op. cit.*, p. 124.

ou styles artistiques du passé. Les formes de mémoire qui caractérisent le monde actuel convoquent des événements de l'histoire de l'humanité dépassant donc le cadre des nations et des cultures.

La mémoire transculturelle s'entrevoit particulièrement dans les œuvres du corpus où les artistes utilisent des références culturelles et historiques du passé n'appartenant pas nécessairement à leur propre bagage culturel. Pensons ici à Niane Naïane qui utilise l'histoire de Bethsabée dans *Bethasabe Memories* (pl. E, fig. 26) ou encore, à Zakaria Ramhani qui se réfère à de grands artistes de l'histoire de l'art en Occident dans *My face is a Word* (pl. A, fig. 18). L'auteure Astrid Erri explique que la mémoire transculturelle existe depuis l'Antiquité « (...) où les formes de mémoire ont sauté les frontières du temps, de l'espace et des groupes sociaux et ont été placées dans des contextes locaux avec une nouvelle vie et signification.¹²¹ » La mémoire transculturelle est aussi une mémoire qui voyage en prenant compte des échanges, provoqués par l'immigration, ayant existé entre les différentes civilisations. En prenant plusieurs directions, la mémoire transculturelle s'attarde ainsi aux expériences des migrants et des différentes diasporas dans le cours de l'histoire. S'éloignant de toute tendance nationaliste, elle s'avère être une tentative de reconstruction des différentes dynamiques de l'histoire dans leurs dimensions locales et globales en prenant compte d'une multiplicité d'éléments culturels en simultanée.

3.3.2 Diaspora et catégorisations culturelles

Dans une autre perspective, la multiplication des différentes sources culturelles dans les œuvres illustre aussi l'éclatement du concept d'espace ou de lieu que provoque la globalisation culturelle. En effet, l'époque actuelle, se caractérisant par l'émergence de l'ère internet, plutôt que de représenter un nouveau contexte signifie plutôt pour

¹²¹ Astrid Erri, *op. cit.*, p. 4.

Hans Belting une *perte du contexte*. Dans cette optique, on peut considérer que l'art global, bien que diffus à l'échelle planétaire, met justement l'accent sur aucune culture ou esthétique précise. Cette simultanéité des identités, qui se lit dans les œuvres du corpus à travers la diversité de sources culturelles abordées, s'inscrit donc à travers l'avènement d'une idéologie de la diffusion mettant les cultures sur un pied d'égalité¹²².

Il est aussi possible de lire cette diversité de sources culturelles comme une opposition aux catégorisations culturelles et aux stéréotypes contemporains qui emprisonnent les individus dans une identité uniformisante. La globalisation culturelle, suite au post-colonialisme, vise en effet à détruire les anciennes catégories essentialistes du modernisme opposant le centre à la périphérie et l'Occident à l'Orient. En voulant éloigner toute référence à un universel artistique absolu qui réduirait l'identité à une essence unique, la globalisation culturelle mise plutôt sur l'existence de plusieurs mondes artistiques. Différents artistes du corpus s'opposent ainsi à toute étiquette identitaire préfabriquée en signifiant leur désir d'une plus grande liberté sociale et artistique. L'altération du visage sert donc parallèlement à relever différents types de malaises individuels, mais aussi de nature sociale, économique ou religieuse.

Dans cette optique, le processus d'inclusion de la production des artistes migrants ou des différentes diasporas dans la globalisation artistique est un moyen pour contrer l'homogénéisation culturelle du modernisme occidental. En effet, l'étude de la diaspora s'inscrit dans une réécriture de l'histoire en étant un « processus complexe et contradictoire d'appartenance et de non-appartenance en lien avec le genre, la géographie, la race et l'ethnicité.¹²³ » L'auteure Fran Lloyd indique que la diaspora et les mouvements de population propres à la mondialisation participent activement à la

¹²² Voir à ce sujet : Hans Belting, *op. cit.*, p. 15.

¹²³ Fran Lloyd, *op. cit.*, p. 15.

déconstruction du concept d'État-Nation, mais aussi des anciennes catégories et classifications culturelles instaurées durant le passé colonial. Pour l'auteure, la diaspora est un lieu de transformation valorisant la différence « (...) où les identités culturelles sont continuellement préfabriquées à travers et contre les conditions du passé et du présent.¹²⁴ » La globalisation culturelle propose ainsi une nouvelle dynamique identitaire qui se base sur l'inclusion de la différence. L'individu n'est plus emprisonné dans des clichés ethniques ou des catégories sociales en lien avec une situation localisée, mais au contraire est libre de construire son identité selon ses propres normes et influences culturelles.

La diaspora en tant que phénomène non uniformisant se traduit par une identité en devenir et en mouvement, loin de toute tendance dogmatique, qui caractérise justement le travail de plusieurs des artistes du corpus. Comme le précise Lloyd « Éviter l'homogénéisation et la fixation des identités autour d'une seule caractéristique, c'est reconnaître que la différence et la reconnaissance de la multiplicité font partie du processus de l'identité et de l'appartenance.¹²⁵ » À l'image de ces dynamiques, plusieurs artistes du corpus s'intéressent à ce concept d'appartenance en se demandant quelles sont les sources qui composent cette nouvelle image identitaire hors de toute catégorisation sociale, sexuelle ou religieuse. Des artistes du corpus, tels Hicham Benohoud, Mehdi-Georges Lahlou, Halim Al Karim, Niane Naïane et Zakaria Ramhani proposent justement des réflexions plastiques entourant ces différentes sphères. Ils produisent des œuvres qui mélangent une multiplicité de sources culturelles pour mettre l'accent sur les tensions dues à la catégorisation dogmatique qui marque encore les sociétés contemporaines. Par exemple, l'auteur Gaël Teicher précise que Hicham Benohoud semble se demander répétitivement dans ses œuvres comment créer une image de soi loin de tout masque

¹²⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁵ *Ibid.*, p.14.

social étiquetant l'identité dans une case prédéfinie. Ainsi, si Benohoud efface son visage, comme dans *Sans titre 3, 4 et 7* (pl. F, fig. 6 à 8), c'est dans l'objectif :

« (...)de se libérer du joug social : si les carcans ne nous reconnaissent pas, si le portrait-robot de l'individu dressé selon ses origines sociales ou religieuses s'avère impossible à établir, peut-être pourrions-nous envisager une autre figure de la relation humaine.¹²⁶»

Plusieurs des artistes s'opposent aussi à toute catégorisation culturelle en dénonçant l'enfermement de l'identité réalisé par les dictatures, la religion, et la société de consommation. Par exemple, Mehdi-Georges Lahlou se permet de transgresser dans ses œuvres tant les traditions occidentales que celle en lien avec la religion musulmane. Il altère en effet son visage pour par exemple remettre en question le rôle de la femme dans l'Islam et pour dénoncer le monde occidental qui est pour lui fondamentalement fermé aux différences. D'un autre côté, Al Karim s'oppose au lavage de cerveau que met en place le régime iraquien proposant une vision du monde particulièrement essentialiste. Ces trois artistes réhabilitent ainsi à leur manière l'identité en tant que phénomène multiple prenant forme tant dans des situations diasporiques que nationales. Ils mettent ainsi en lumière le fait que celui qu'on observe n'est pas réductible à la simple image qu'il projette.

Dans cette dernière section du mémoire, il a été suggéré que la présence d'une multiplicité de sources culturelles dans la construction d'un visage contemporain altéré prouve justement son caractère hétérogène. Ainsi, si les médiums et les stratégies d'altération utilisées dans les œuvres combinés à un ensemble de thématiques récurrentes s'inscrivent dans une grammaire formelle propre à la globalisation culturelle, l'analyse des sources d'influence des artistes marque une différence à prendre en considération. En effet, nous avons vu que les artistes s'inspirent de leur héritage culturel, de cultures hors de leur contexte de production

¹²⁶ Gael Teicher, *op. cit.*, p. 7.

immédiat et de pratiques artistiques appartenant à d'autres temporalités. Cette fragmentation culturelle qui peut se lire dans le corpus s'inscrit justement en rapport avec la valorisation de la diversité artistique que propose la globalisation culturelle. De plus, l'inclusion du travail d'artistes migrants et provenant de différentes diasporas participe à la destruction des anciennes catégorisations modernistes.

On peut finalement conclure que ce visage contemporain altéré qu'on entrevoit dans les œuvres illustre une vision de l'identité multiple qui reflète le contexte actuel de globalisation des cultures. Dans cette perspective, ce *visage global*, que nous avons tenté de définir à travers l'étude du corpus, ne se développe pas dans une dynamique de l'homogénéisation culturelle. La représentation de l'identité, à l'ère de la globalisation, ne varie pas selon les normes d'une culture dominante qui uniformise toutes les spécificités culturelles, mais se compose plutôt d'une hétérogénéisation de références culturelles et sociales qui coexistent en parallèle. Le *visage global* ne symbolise pas ainsi une représentation fixe de l'identité, mais s'inscrit dans la dissemblance en prenant une multitude de formes. Il est donc essentiel de retenir que la globalisation culturelle, en valorisant certes un vocabulaire formel et des thématiques similaires, considère la diversité artistique comme garante d'une identité contemporaine hétérogène.

CONCLUSION

Le but de ce mémoire était d'établir et d'analyser les rapports existant entre le contexte actuel de la globalisation de la culture et une pratique artistique contemporaine, l'altération identitaire, dans le travail d'artistes actuels de diverses origines culturelles. À partir de la caractéristique de base qu'ils partagent, la modification de l'identité, le corpus d'œuvres fut graduellement analysé à travers ses similarités formelles et théoriques. Cette recherche, par une approche théorique touchant à l'histoire de l'art et l'anthropologie, s'est appliquée à un corpus de 34 œuvres réalisé par huit artistes d'origines différentes s'intéressant particulièrement dans leur démarche à l'altération du visage dans une perspective identitaire. Au niveau de la méthodologie, à une recherche documentaire diversifiée, il fut ajouté un questionnaire de recherche, proposé à trois artistes. Ce questionnaire portant sur l'identité, l'altération du visage et l'autoportrait a véritablement permis à plusieurs reprises de nuancer les analyses des œuvres.

La problématique de recherche telle que présentée dans l'introduction se divisait en deux parties distinctes. D'abord, la première question s'interrogeait sur quelles sont les dynamiques au niveau formel, thématique et contextuel existant entre la globalisation culturelle et la composition d'un visage contemporain altéré. À travers différentes analyses, le corpus fut étudié de manière graduelle tout au long des trois chapitres. Les motifs formels des œuvres furent analysés dans le deuxième chapitre sur les stratégies d'altération du visage tandis que les thématiques et les contenus des œuvres furent abordés dans le troisième chapitre. Rappelons que tant les stratégies d'altération visuelle que les thématiques de l'identité ont été établies par notre lecture personnelle des œuvres du corpus. À travers ces analyses, il fut donc établi tout au long du mémoire comment, l'altération visuelle de la représentation du visage s'inscrit plus largement dans une altération de l'identité.

Les différents rapports existant entre la globalisation culturelle et l'altération du visage ont été suggérés dans la dernière section du troisième chapitre. Nous avons avancé que l'intégration, dans la représentation de l'altération de l'identité, de différentes sources culturelles propre à chaque artiste, en lien avec leur héritage culturel et le lieu de production des œuvres, s'inscrit en lien avec la globalisation culturelle. Ainsi, même si les artistes n'abordent pas directement des problématiques en rapport avec la globalisation culturelle dans leurs œuvres, elles peuvent cependant y être liées. La vision culturelle du visage utilisée dans ce mémoire s'inscrit aussi dans cette perspective en considérant que sa représentation varie selon le contexte culturel propre à l'artiste. L'altération du visage, en représentant une perspective formelle de la globalisation, s'avère un symptôme du contexte actuel qui caractérise la culture au niveau local et mondial. En lien avec le premier objectif de cette recherche, il a ainsi été montré que l'identité culturelle de l'artiste a un impact sur la création d'une nouvelle facialité contemporaine. L'altération du visage, dans une optique identitaire, s'avère donc un nouveau motif qui pourrait être intégré à l'étude de la globalisation culturelle, dont le vocabulaire se base justement sur une récurrence de thématiques et de médiums.

L'analyse des stratégies et des thématiques a aussi permis d'identifier une nouvelle dualité, entre l'identité collective et individuelle, existante dans les œuvres du corpus. En effet, il fut établi que les stratégies de transformation, en lien avec les thématiques de l'identité face à la vieillesse et la mort et de la mutation identitaire, s'inscrivent dans une identité individuelle et subjective. Dans ces œuvres, les artistes cherchent clairement qu'une reconnaissance des traits des sujets soit possible malgré les modifications qu'ils font subir au visage. D'un autre côté, les stratégies de dissimulation et les thématiques de la mémoire : l'identité face au passé et de l'identité contrariée introduisent une identité collective. Ces œuvres dont les traits des

modèles sont peu identifiables valorisent plutôt une identité collective au sens large, permettant ainsi une lecture plus facile chez l'observateur qui peut s'identifier aisément aux portraits représentés.

La deuxième question de recherche interrogeait la présence ou non d'une uniformisation de l'identité propre à la globalisation culturelle dans les œuvres à l'étude. Rappelons que le deuxième objectif de ce mémoire était justement d'illustrer par quelle manière l'altération du visage s'inscrit dans une hétérogénéisation identitaire. Il fut ainsi montré qu'il est possible de nuancer la vision culturelle de David Le Breton et Dominique Baqué qui inscrivent la représentation du visage directement en lien avec le contexte culturel de l'artiste. Ainsi, si on se réfère seulement à la vision de la mondialisation comme facteur d'homogénéisation culturelle, il faudrait concevoir l'existence de la représentation d'un nouveau visage uniformisé hors de toutes spécificités personnelles ou collectives. L'étude du corpus a cependant montré exactement le contraire, car même si elles peuvent être lues en lien avec la globalisation culturelle, qui valorise des thèmes semblables, les œuvres ne présentent pas une identité homogénéisée, mais plutôt différentes perspectives identitaires. Ainsi, même si la vision culturelle des deux auteurs reste pertinente, puisque l'altération du visage peut justement être lue en lien avec le contexte de globalisation culturelle, quelques nuances méritent d'être définies. L'altération du visage semble d'abord être influencée par différents éléments en parallèle, par exemple les sources culturelles qui marquent la démarche de chaque artiste. La diversité de ces sources culturelles prouve ainsi que les artistes n'ont pas une vision commune ou uniforme de l'identité. Comme il a été vu dans les différentes thématiques, les artistes expriment plutôt la multiplicité des facettes de leur identité individuelle en mélangeant dans leur démarche artistique, à divers degrés, leur héritage personnel aux différentes cultures qu'ils rencontrent au cours de leur vie, par le voyage, l'immigration ou les rencontres virtuelles. Les œuvres du corpus

s'inscrivent donc dans une valorisation du métissage comme garante d'une identité plurielle et fondamentalement éclatée. Notre proposition de lecture des oeuvres illustre ainsi que la théorie culturelle de Le Breton et Baqué s'avère toujours applicable si on prend en compte que les artistes du corpus s'inscrivent plutôt dans une vision de la globalisation culturelle favorisant une hétérogénéisation identitaire et non une uniformisation de la représentation humaine.

À la lumière de ces deux problématiques et en rapport avec le titre du mémoire, on peut finalement se poser la question: existe-t-il vraiment un *visage global*? La première question de recherche suggèrerait que puisque la globalisation s'inscrit dans l'affirmation de thèmes et de motifs récurrents, il existerait en effet une représentation globale du visage pouvant être interprétée partout dans le monde et illustrant ainsi le contexte culturel actuel. Cependant, notre réponse à la deuxième question de recherche, énonçant plutôt l'émergence d'une représentation du visage présentant différentes facettes de la diversité culturelle, se place dans une optique d'hétérogénéisation identitaire. On peut ainsi conclure que ce *visage global* se conjugue non pas au singulier, mais au pluriel en prenant compte du contexte culturel personnel de chaque individu.

Finalement, notons qu'en lien avec ces problématiques, le troisième objectif de recherche, qui s'avère aussi une des limites importantes de ce mémoire, était d'éviter d'avoir un cadre d'analyse des oeuvres exclusivement influencé par mes perceptions occidentales. Il fut donc tenté dans cette recherche de prendre en compte les spécificités culturelles de chaque artiste à travers leur héritage et le lieu de production de leurs oeuvres. De plus, pour atteindre cet objectif et analyser adéquatement les oeuvres à l'étude, plusieurs types de sources documentaires appartenant non seulement à l'histoire de l'art occidental furent utilisés. Notons par contre qu'il n'est pas possible d'interpréter des oeuvres sans prendre en compte le contexte dans lequel

on vit et donc que les analyses qui ont été proposées dans cette recherche en sont malgré tout teintées.

Une piste de recherche qui n'a pas été abordée dans ce mémoire est l'usage du *glocalisme* comme nouveau terme pour traduire la présence d'une hétérogénéisation identitaire dans le corpus d'œuvres à l'étude. Le *glocalisme* est un néologisme contenant les mots local et global se définissant comme une globalisation *autolimitée* qui s'ajuste aux différentes localités et aux cultures minoritaires¹²⁷. Le local se traduit par un espace géographiquement limité, comme un village ou un quartier, et se réfère par exemple dans le langage populaire à la proximité et à la familiarité. Dans cette perspective, le local pourrait se comparer au niveau de l'individualité « à ce qui est interne », soit du domaine de l'intimité.¹²⁸ Dans le monde de l'art, le *glocalisme*, en lien avec la valorisation de la ville, s'illustre à l'époque actuelle par la prolifération des biennales à l'échelle planétaire qui permettent à une communauté artistique locale d'entrer dans le champ institutionnel global. Le *glocal* décrit ainsi les deux extrêmes caractérisant l'art à notre époque qui s'inscrit simultanément entre singularité et universalisme. Dans cette optique, comme il a été démontré dans ce mémoire, l'altération du visage est aussi traversée par une dualité semblable qui représente tant l'individualité d'une personne (sa singularité), mais aussi son identité collective (l'universalisme). Ainsi, la prise en compte des particularismes de chaque artiste dans l'altération du visage se réfère à une construction identitaire sous les signes de l'intimité qui s'inscrit cependant dans un ensemble plus large et unifié. Ainsi, si ce mémoire propose une perspective nouvelle dans le champ de l'histoire de l'art, puisqu'il relie deux sujets encore peu analysés en rapport l'un avec l'autre tout en l'appliquant au travail d'artiste contemporain,

¹²⁷ Voir à ce sujet : Marco Dell'Omodarme. « Upside Down, ou la globalisation renversée », *Revue 2.0.1*, n.2, 6p.

¹²⁸ Voir à ce sujet : Anna Dimitrova, « Le « jeu » entre le local et le global : dualité et dialectique de la globalisation », dans *Revue Socio-anthropologie* [En ligne], (vol16 | 2005) <http://socio-anthropologie.revues.org/440> (Consulté le 20 mars 2014).

plusieurs pistes de recherches restent encore à explorer. À travers cette nouvelle approche permettant d'affirmer le caractère fondamentalement hétérogène de la globalisation culturelle, qui navigue entre les sphères de l'intime et du collectif, on pourrait éventuellement s'interroger sur l'existence non pas d'un *visage global*, mais plutôt sur l'émergence d'un *visage glocal*.

ANNEXE A

DOCUMENTS TEXTUELS



Faculté de communication
Faculté des arts
Faculté de science politique et de droit

Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE)

No du certificat : 0046

CERTIFICAT D'ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains pour la Faculté de science politique et de droit, la Faculté des arts et la Faculté de communication a examiné le protocole de recherche suivant et jugé conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par le Cadre normatif pour l'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM.

PROTOCOLE DE RECHERCHE

Nom de l'étudiant(e) : Alexia Pinto Ferretti

Programme d'études : Maîtrise en histoire de l'art

Directrice/Directeur de recherche : Monia Abdallah

Titre du protocole de recherche : L'altération identitaire dans la photographie plasticienne : étude du travail de huit artistes de diverses origines culturelles (Europe, Australie, Moyen-Orient)

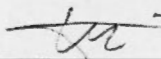
MODALITÉS D'APPLICATION

Les modifications importantes pouvant être apportées au protocole de recherche en cours de réalisation doivent être transmises au comité¹.

Tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité ou l'éthicité de la recherche doit être communiqué au comité.

Toute suspension ou cessation du protocole (temporaire ou définitive) doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

Le présent certificat d'éthique est valide jusqu'au **21 octobre 2014**. Selon les normes de l'Université en vigueur, un suivi annuel est minimalement exigé pour maintenir la validité de la présente approbation éthique. Le rapport d'avancement de projet (renouvellement annuel ou fin de projet) est requis pour le **21 septembre 2014**.


Emmanuelle Bernheim
Professeure au département de sciences juridiques
Présidente, CERPÉ2

21 octobre 2013
Date d'émission initiale du certificat

¹ Modifications apportées aux objectifs du projet et à ses étapes de réalisation, au choix des groupes de participants et à la façon de les recruter et aux formulaires de consentement. Les modifications incluent les risques de préjudices non-prévus pour les participants, les précautions mises en place pour les minimiser, les changements au niveau de la protection accordée aux participants en termes d'anonymat et de confidentialité ainsi que les changements au niveau de l'équipe (ajout ou retrait de membres).



Université du Québec à Montréal
Département d'histoire de l'art

Formulaire-3

ACCORD DE COLLABORATION

(Entrevues et questionnaires visuels ou sonores auprès des artistes,
collectionneurs et autres professionnels des arts)

Projet de recherche intitulé : VISAGE GLOBAL
Programme d'études : Maîtrise histoire de l'art
Étudiant(e) responsable : Alexia Pinto Ferretti
Directeur-directrice de recherche : Monia Abdallah

Je consens à collaborer au projet de recherche mentionné ci-haut, réalisé par l'étudiant responsable dans le cadre de son programme d'études.

J'accepte:

- | | | |
|---|---|---|
| a) De répondre à un questionnaire (écrit) | oui <input checked="" type="checkbox"/> | non <input type="checkbox"/> |
| b) D'être interviewé(e) | oui <input checked="" type="checkbox"/> | non <input type="checkbox"/> |
| c) D'être filmé(e) | oui <input type="checkbox"/> | non <input checked="" type="checkbox"/> |
| d) D'être photographié (e) | oui <input type="checkbox"/> | non <input checked="" type="checkbox"/> |
| ET/OU | | |
| e) Que mes propos soient enregistrés | oui <input type="checkbox"/> | non <input checked="" type="checkbox"/> |

Je préfère que mon anonymat soit respecté

oui ☒ non ☒

NIADE NAÏANE

Une copie doit être conservée aux dossiers du collaborateur et une copie pour l'étudiant. Le formulaire original doit être envoyé au Département d'histoire de l'art de l'UQAM.

Nia Naïane
Signature du collaborateur

14.06.2013 Montréal
Date et lieu

Alexia Pinto Ferretti
Signature de l'étudiant

14.06.2013 Montréal
Date, lieu et coordonnées (téléphone ou courriel)

Monia Abdallah
Signature de la direction de recherche

26 août 2014
Date et lieu

UQAM

Université du Québec à Montréal
Département d'histoire de l'art

Formulaire-3

ACCORD DE COLLABORATION

(Entrevues et questionnaires visuels ou sonores auprès des artistes,
collectionneurs et autres professionnels des arts)Projet de recherche intitulé: Visage GLOBALProgramme d'études: maîtrise histoire de l'artÉtudiant(e) responsable: Alexia Pinto FerrettiDirecteur-directrice de recherche: Monia AbdallahJe consens à collaborer au projet de recherche mentionné ci-haut, réalisé par l'étudiant responsable
dans le cadre de son programme d'études.

J'accepte:

- | | | |
|---|---|------------------------------|
| a) De répondre à un questionnaire (écrit) | oui <input checked="" type="checkbox"/> | non <input type="checkbox"/> |
| b) D'être interviewé(e) | oui <input checked="" type="checkbox"/> | non <input type="checkbox"/> |
| c) D'être filmé(e) | oui <input checked="" type="checkbox"/> | non <input type="checkbox"/> |
| d) D'être photographié (e) | oui <input checked="" type="checkbox"/> | non <input type="checkbox"/> |
| ET/OU | | |
| e) Que mes propos soient enregistrés | oui <input checked="" type="checkbox"/> | non <input type="checkbox"/> |

Je préfère que mon anonymat soit respecté

oui ☐ non ☒Frederic NakacheUne copie doit être conservée aux dossiers du collaborateur et une copie pour l'étudiant. Le formulaire
original doit être envoyé au Département d'histoire de l'art de l'UQAM.

Signature du collaborateur

Frederic Nakache

Signature de l'étudiant

Alexia Pinto Ferretti

Signature de la direction de recherche

Date et lieu

7 juillet 2013, New France

Date, lieu et coordonnées (téléphone ou courriel)

26 août 2014, Montréal

Date et lieu

26 août 2014



Université du Québec à Montréal
Département d'histoire de l'art

Formulaire-3

ACCORD DE COLLABORATION

(Entrevues et questionnaires visuels ou sonores auprès des artistes,
collectionneurs et autres professionnels des arts)

Projet de recherche intitulé : Visage GLOBAL
Programme d'études : Maîtrise histoire de l'art
Étudiant(e) responsable : Alexia Pinto Ferretti
Directeur-directrice de recherche : Monica Abdallah

Je consens à collaborer au projet de recherche mentionné ci-haut, réalisé par l'étudiant responsable dans le cadre de son programme d'études.

J'accepte:

- | | | |
|---|---------------------------|---------------------------|
| a) De répondre à un questionnaire (écrit) | oui <input type="radio"/> | non <input type="radio"/> |
| b) D'être interviewé(e) | oui <input type="radio"/> | non <input type="radio"/> |
| c) D'être filmé(e) | oui <input type="radio"/> | non <input type="radio"/> |
| d) D'être photographié (e) | oui <input type="radio"/> | non <input type="radio"/> |
| ET/OU | | |
| e) Que mes propos soient enregistrés | oui <input type="radio"/> | non <input type="radio"/> |

Je préfère que mon anonymat soit respecté

oui ☐

non ☒

Ulric Collette

Une copie doit être conservée aux dossiers du collaborateur et une copie pour l'étudiant. Le formulaire original doit être envoyé au Département d'histoire de l'art de l'UQAM.

Ulric Collette
Signature du collaborateur

16 avril 2013 ; Québec
Date et lieu

Alexia Pinto Ferretti
Signature de l'étudiant

20 mai 2013, Montréal
Date, lieu et coordonnées (téléphone ou courriel)

Monica Abdallah
Signature de la direction de recherche

26 avril 2014
Date et lieu

QUESTIONNAIRE DE RECHERCHE

Ce questionnaire vise à recueillir de l'information sur votre pratique artistique et plus spécifiquement sur votre rapport à l'identité et à l'altération du visage.

Répondez s.v.p. aux questions uniquement en lien aux œuvres suivantes :

Si vous n'êtes pas à l'aise avec une question, sentez-vous libre de ne pas y répondre.
Si vous n'utilisez pas la technique de l'autoportrait dans les œuvres à l'étude, merci de ne pas répondre à la partie 3 du questionnaire.

Partie 1 : questions sur l'identité

1. Habitez-vous le pays où vous êtes né?
2. Si vous avez une formation artistique, dans quel pays avez-vous complété vos études?
3. Dans quel(s) pays créez-vous aujourd'hui vos œuvres?
4. Seriez-vous capable de définir votre identité culturelle?
5. Quel impact a la culture de votre pays d'origine ou d'accueil sur votre création artistique?
6. Est-ce que d'autres traditions ou influences se juxtaposent à votre travail?
7. Quel rapport entretenez-vous avec le travail d'artistes contemporains qui ont une culture différente de la vôtre?
8. Diriez-vous que vos œuvres reflètent une identité culturelle précise ou appartiennent-elles plutôt à un art global et multiculturel?

Partie 2 : questions sur le visage

9. Que représente le visage pour vous?
10. Pourquoi dans votre pratique artistique vous intéressez-vous à l'altération du visage?
11. Au niveau technique, de quelle manière altérez-vous les visages?

12. Est-ce que vos œuvres portent sur une de ces thématiques : la peur de la mort, la vieillesse, le travestissement, la mémoire ou la perte de la beauté?

Si oui : pourquoi? Si non : quelles sont vos thématiques de prédilection?

13. Que souhaitez-vous susciter chez le spectateur quand il regarde vos œuvres?

Partie 3 : questions sur l'autoportrait (si cela s'applique à votre pratique)

14. Pourquoi la pratique de l'autoportrait est-elle importante pour vous?

15. La pratique de l'autoportrait est-elle pour vous une manière de maîtriser votre image? Et si oui, pourquoi?

16. L'altération de votre autoportrait pourrait-elle se comparer à une stratégie pour masquer – ou voiler votre identité? Si c'est le cas, quelles raisons expliquent votre choix?

17. Quand vous regardez un autoportrait, que voyez-vous?

RÉPONSES AU QUESTIONNAIRE DE NIANE NAÏANE

Partiel : questions sur l'identité

1. **Habitez-vous le pays où vous êtes né?** Non, je suis née en Algérie. J'ai quitté mon pays à l'âge de 7 ans pour la France.

2. **Si vous avez une formation artistique, dans quel pays avez-vous complété vos études?** J'ai des diplômes en art et en philosophie de Paris et Liège. C'était définitivement un mode eurocentrique/Occidental d'enseignement.

3. **Dans quel(s) pays créez-vous aujourd'hui vos œuvres?** Entre la France et le Canada, entre Paris et Montréal.

4. Seriez-vous capable de définir votre identité culturelle?

Oui c'est possible. Plusieurs sources culturelles font partie de mon identité. Je suis un produit hybride qui choisit consciemment, mais aussi inconsciemment, les parties culturelles de mon identité. Je m'intéresse tant à mes racines islamo-maghrébines qu'au foyer judéo-chrétien ou à l'humanisme chrétien. Je suis très sensible à la tradition des libres penseurs.

Je veux aussi préciser que même si j'utilise une source judéo-chrétienne dans une oeuvre, je ne suis pas dans un cadre de dogmatisme culturel ou religieux. Je ne cherche pas à défendre une ligne confessionnelle, mais plutôt à emprunter différents bagages politiques, religieux ou culturels pour les faire dialoguer.

Mes récentes expériences canadienne et londonienne m'inspirent beaucoup tout en changeant mon rapport identitaire. Ces voyages m'ont aidé à préciser mon envie d'être sur plusieurs continents en même temps pour créer. En étant en contact avec de nouvelles sphères religieuses et démocratiques, cela m'aide à ouvrir mon champ de réflexion sur le monde. La culture anglo-saxonne a donc une incidence de plus en plus grande sur mon identité.

5. Quel impact a la culture de votre pays d'origine ou d'accueil sur votre création artistique?

D'abord, l'abstraction est une composante importante de ma démarche. L'interdiction de l'image ou de la représentation figurative est aussi très présente dans mes œuvres. Quand je masque des visages, par un flou interprétatif, j'essaie de montrer le mystère des gens. Ils ne sont jamais une figure qui devient une réponse unique.

La question du mouvement, qui fait partie de la tradition culturelle arabo-musulmane, est très importante. D'ailleurs, dans la Grèce ancienne, le mouvement et la vie sont indissociables au cycle de transformations de la nature. Cette idée du mouvement est aussi liée au voyage, soit à la manière d'avoir plusieurs points de vue d'une même chose.

Puisque j'ai été formé en France, ce pays a bien entendu un grand impact dans mon processus créatif. Je suis inspirée par la grande recherche de liberté dans l'art du système occidental. Les formes deviennent ainsi caduques et s'ouvrant dans une perspective évolutive de la liberté.

6. Est-ce que d'autres traditions ou influences se juxtaposent à votre travail?

Oui, je suis inspirée par la culture des autochtones de l'Amérique ou des « natifs » qui a beaucoup changé mon regard dans les deux dernières années. J'aime beaucoup leur conception du rêve et de la mémoire collective, car cela à une grande résonance avec mes conceptions personnelles.

La culture anglo-saxonne m'inspire aussi, car elle instaure un contact humain qui est très différent.

7. Quel rapport entretenez-vous avec le travail d'autres artistes contemporains qui ont une culture différente de la vôtre?

Je suis ouvert à tous les artistes que je rencontre. Je cherche beaucoup le contact humain pour discuter, le reste pour moi est secondaire. J'aime bien rencontrer différents types d'artistes, car cela m'ouvre à de nouvelles portes artistiques.

8. Diriez-vous que vos œuvres reflètent une identité culturelle précise ou appartiennent-elles plutôt à un art global et multiculturel? Global et multiculturel, tout comme mon parcours personnel.

Partie 2 : questions sur le visage

9. Que représente le visage pour vous?

Le visage est l'autre ou l'humanité. Il existe beaucoup d'inhumanité sur terre puisque l'humain est parfois laid. Le visage représente toute la contradiction des gens. Il est aussi une « trace » des succès ou des failles de la personne.

Le visage est une partie du corps très importante, même si je pense que l'âme n'est pas nécessairement dans la tête. Il existe d'autres parties du corps qui relèvent aussi

beaucoup d'information sur une personne. Le visage, c'est aussi la singularité des gens : « Toi t'es toi, ou toi t'es l'autre »

J'aime aussi les fragments du visage. C'est pour cette raison que je cache parfois des parties du visage par des jeux de transparence. Il existe aussi beaucoup de mystère dans la personne. Je pourrai comparer le visage à la nature de la mémoire, puisque ce que tu vois n'est jamais l'intégralité de ce que tu es.

10. Pourquoi dans votre pratique artistique vous intéressez-vous à l'altération du visage?

Pour permettre une identification. Il est important pour moi que tout le monde puisse s'identifier à mes œuvres. Je veux aussi mettre de l'avant le singulier en gardant le mystère.

Avec le visage, on n'a jamais une réponse complète. C'est intéressant, car les gens complètent ensuite les parties qui manquent car ça leur permet de s'approprier les visages. L'altération du visage me permet donc de laisser une place au spectateur pour qu'il trouve les réponses qui lui conviennent.

11. Au niveau technique, de quelle manière altérez-vous les visages? Par le flou et la transparence.

12. Est-ce que vos œuvres sur le visage portent sur une de ces thématiques : la peur de la mort, la vieillesse, le travestissement, la mémoire ou la perte de la beauté? Si oui : pourquoi? Si non : quelles sont vos thématiques de prédilection?

La mémoire se trouve à la pulsion entre l'érotisme et la morbidité. C'est un dialogue entre ces pôles, puisqu'il n'est jamais complètement érotique ou morbide. Je n'ai pas peur de la mort, car c'est une composante de l'humain.

13. Que souhaitez-vous susciter chez le spectateur quand il regarde vos œuvres?

Je veux permettre au spectateur de ressentir l'« écho » derrière mes œuvres à travers une lecture personnelle. Je veux qu'il fasse une lecture affective par la mémoire de mon œuvre.

RÉPONSES AU QUESTIONNAIRE D'ULRIC COLLETTE

Partie 1 : questions sur l'identité

1. Habitez-vous le pays où vous êtes né? Oui
2. Si vous avez une formation artistique, dans quel pays avez-vous complété vos études? Canada
3. Dans quel(s) pays créez-vous aujourd'hui vos œuvres? Canada
4. Seriez-vous capable de définir votre identité culturelle? Occidentale.
5. Quel impact a la culture de votre pays d'origine ou d'accueil sur votre création artistique?

Mon travail photographique tire une profonde influence de la publicité ou l'on cherche souvent à stéréotyper des gens dans différentes catégories souvent très générales. Mon travail cherche à montrer que l'on est plus que cette simple image. L'esthétisme de mes oeuvres est aussi une réflexion directe de notre culture.

6. Est-ce que d'autres traditions ou influences se juxtaposent à votre travail?

Oui, dans le cadre de mon projet "Therianthropies" je m'intéresse aussi à différentes cultures et je tire certaines références de la mythologie autochtone. Dans le cadre de mon projet "Portrait génétique", je m'intéresse aux traces du vieillissement. Peu importe la culture, le vieillissement reste un élément moteur qui uniformise les gens.

7. Quel rapport entretenez-vous avec le travail d'artistes contemporains qui ont une culture différente de la vôtre? Lorsque le sujet ou la thématique du travail n'est pas en contexte avec ma propre culture, il m'est souvent plus difficile de comprendre la démarche.

8. Diriez-vous que vos œuvres reflètent une identité culturelle précise ou appartiennent-elles plutôt à un art global et multiculturel?

Comme mon travail tire une influence de la publicité, et malgré l'utilisation de référence mythologique ou d'autres cultures, je dirais que mon travail est plus près d'une culture occidentale de part son traitement et sa présentation. Par contre il semble toucher beaucoup d'autres cultures.

Partie 2 : questions sur le visage

9. Que représente le visage pour vous? Pour moi, le visage est une représentation directe de notre identité et de ce que l'on veut projeter comme image.

10. Pourquoi dans votre pratique artistique vous intéressez-vous à l'altération du visage? Je cherche à démontrer différentes facettes de l'identité et à compléter ce qu'un simple visage ne peut dévoiler.

11. Au niveau technique, de quelle manière altérez-vous les visages? Avec des logiciels d'édition d'image, je travaille beaucoup la juxtaposition, le *merging*, ou je remplace carrément certaines parties du visage.

12. Est-ce que vos œuvres portent sur une de ces thématiques : la peur de la mort, la vieillesse, le travestissement, la mémoire ou la perte de la beauté? Si oui : pourquoi? Si non : quelles sont vos thématiques de prédilection ? Oui, la vieillesse et la perte de la beauté. Ces thématiques ont un lien direct avec l'identité qui est de loin ma thématique favorite.

13. Que souhaitez-vous susciter chez le spectateur quand il regarde vos œuvres? Au premier coup d'œil, je cherche à impressionner, attirer l'attention, pour ensuite faire réfléchir et porter une attention particulière aux détails.

Partie 3 : questions sur l'autoportrait (si cela s'applique à votre pratique)

14. Pourquoi la pratique de l'autoportrait est-elle importante pour vous?

Elle m'apporte une maîtrise plus grande de l'idée que je cherche à transmettre. J'expérimente souvent, lors du début d'une série, un autoportrait pour valider la technique et être plus à l'aise lorsque je travaille avec des modèles sur le même concept.

15. La pratique de l'autoportrait est-elle pour vous une manière de maîtriser votre image? Et si oui, pourquoi? Oui, je dispose d'une meilleure connaissance de l'image que je projette que par l'utilisation d'autres modèles, par ailleurs je travaille souvent avec les mêmes modèles pour les mêmes raisons.

16. L'altération de votre autoportrait pourrait-elle se comparer à une stratégie pour masquer – ou voiler votre identité? Si c'est le cas, quelles raisons expliquent votre choix? Non, je cherche plutôt à démontrer et à mettre à jour différentes facettes de mon identité.

17. Quand vous regardez un autoportrait, que voyez-vous? Tout dépend de ce que l'artiste cherche à démontrer, souvent, j'y vois une certaine forme de vulnérabilité, un dévoilement indiscret.

RÉPONSES AU QUESTIONNAIRE DE FREDERICK NAKACHE

Partie 1 : questions sur l'identité

1. Habitez-vous le pays où vous êtes né? Oui

2. Si vous avez une formation artistique, dans quel pays avez-vous complété vos études? En France

3. Dans quel(s) pays créez-vous aujourd'hui vos œuvres? En général en France mais si je suis invité à faire une résidence dans un autre pays, je réalise mes œuvres dans le pays qui m'invite.

4. Seriez-vous capable de définir votre identité culturelle?

C'est assez difficile comme question, mais je dirais d'une façon générale : culture occidentale avec une certaine façon d'aborder les choses plus orientales de part mes origines juives séfarades.

5. Quel impact a la culture de votre pays d'origine ou d'accueil sur votre création artistique?

L'impact de la culture française sur mon travail est assez faible ou plutôt inconscient, je me sens plus proche (dans ma façon de réfléchir ma pratique artistique) d'artistes d'Europe du Nord et d'Amérique du Nord (notamment Jeff Wall).

6. Est-ce que d'autres traditions ou influences se juxtaposent à votre travail? L'influence de l'Orient en général est assez présente surtout dans la façon d'aborder la question du temps.

7. Quel rapport entretenez-vous avec le travail d'artistes contemporains qui ont une culture différente de la vôtre?

Une grande curiosité, le monde de l'art contemporain, même s'il est assez vaste, a des frontières assez définies et parfois peu poreuses. J'aime beaucoup voir comment des artistes (qui n'ont pas les mêmes repères que moi) interrogent le monde et comment cela pourrait enrichir ma façon de me questionner et de faire évoluer mon travail.

8. Diriez-vous que vos œuvres reflètent une identité culturelle précise ou appartiennent-elles plutôt à un art global et multiculturel?

Je pense que mon travail s'intègre plus dans une approche globalisée de la culture, car on peut retrouver des influences de la peinture flamande, de photographes norvégiens, d'artistes canadiens et américains, mais aussi d'une façon de se questionner typiquement orientale.

Partie 2 : questions sur le visage

9. Que représente le visage pour vous? Une surface ouverte à toutes les interprétations.

10. Pourquoi dans votre pratique artistique vous intéressez-vous à l'altération du visage?

Le visage est le siège d'une infinité d'expressions. Il est aussi très malléable. Un micro mouvement facial peut faire basculer complètement le sens d'une image et transformer le propos d'une photo. L'altération du visage vient accentuer les expressions et transforme alors un simple visage en un archétype d'une idée.

11. Au niveau technique, de quelle manière altérez-vous les visages?

De plusieurs façons, par le maquillage, l'utilisation de masques qui laissent entrevoir des petites parties du visage du modèle. J'aime aussi si c'est nécessaire faire des retouches sur Photoshop. En fait, je m'oriente vers la technique qui sera la plus pertinente visuellement.

12. Est-ce que vos œuvres portent sur une de ces thématiques : la peur de la mort, la vieillesse, le travestissement, la mémoire ou la perte de la beauté? Si oui : pourquoi? Si non : quelles sont vos thématiques de prédilection?

La perte de la beauté ne fait pas partie des thématiques qui m'intéressent. En revanche, le vieillissement et son influence sur le comportement, la mémoire, le monde du vivant dans son ensemble, la nature humaine, la violence et l'amour me passionnent et sont au cœur de mon travail artistique. En général, je croise ces thématiques avec des éléments de ma vie personnelle et des pans de l'histoire de l'art et de la photographie.

13. Que souhaitez-vous susciter chez le spectateur quand il regarde vos œuvres?

Le but de mon travail est de susciter des interrogations. J'aime qu'il y ait plusieurs niveaux de lecture dans mes œuvres afin que le regardeur trouve toujours de nouvelles façons de s'interroger. Je pense que c'est le questionnement qui nous fait

évoluer et non le fait de trouver des réponses ou de se satisfaire d'une proposition d'interprétation.

Partie 3 : questions sur l'autoportrait (si cela s'applique à votre pratique)

14. Pourquoi la pratique de l'autoportrait est-elle importante pour vous?

Elle n'est pas centrale dans mon travail. J'en ai réalisé un en 2010 et je travaille actuellement sur un autre. Je pense que je m'implique tellement dans mon travail que toutes mes œuvres sont d'une certaine façon des autoportraits.

15. La pratique de l'autoportrait est-elle pour vous une manière de maîtriser votre image? Et si oui, pourquoi?

La pratique de l'autoportrait est pour moi une façon de faire un arrêt sur image et méditer sur la façon dont de je me vois et surtout de créer avec le regardeur un lien plus intime, car automatiquement, le regardeur se projette et s'interroge non seulement sur ce qu'il voit, mais sur lui-même. L'autre point important avec l'autoportrait est qu'il éclaire et apporte un autre point d'entrée dans mon approche de l'art en général.

16. L'altération de votre autoportrait pourrait-elle se comparer à une stratégie pour masquer – ou voiler votre identité? Si c'est le cas, quelles raisons expliquent votre choix?

En fait, pour mon précédent autoportrait comme pour celui sur lequel je travaille, j'ai mis en scène des objets qui me caractérisent. L'autoportrait apparaît sous la forme d'une nature morte. Il n'y a que le titre qui permet de comprendre qu'il s'agit d'un autoportrait.

17. Quand vous regardez un autoportrait, que voyez-vous?

Tout d'abord un simple portrait puis vient ensuite la question du positionnement de l'artiste dans la société en général et dans l'histoire de l'art. J'essaie surtout de comprendre quelle image de lui a voulu rendre l'artiste et pourquoi.

ANNEXE B

LES PLANCHES D'OEUVRES

Planche A La répétition



Fig. 1 *Goddess in Love*

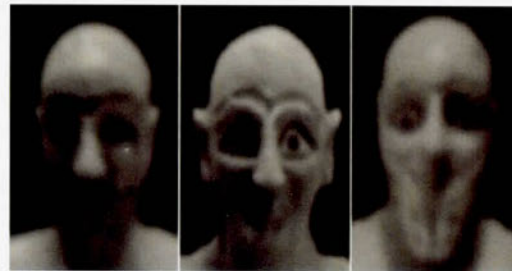


Fig. 2 *Hidden Prisoner*



Fig. 3 *Hidden Victims*



Fig. 4 *Urban Witness*



Fig. 5 *Witness*



Fig. 6 *Sans titre 3*



Fig. 7 *Sans titre 4*



Fig. 8 *Sans titre 7*



Fig. 9 *Inter-Version (n 6)*



Fig. 10 *Version soft (n 22)*



Fig. 11 *Façade*



Fig. 12 *Cabinet of*



Fig. 13 *Koran Bord,*



Fig. 14 *Portrait de famille*



Fig. 15 *Portraits d'identités*



Fig. 16 *Face of human/Words
of Allah*



Fig 17. *Faces of Your Other*

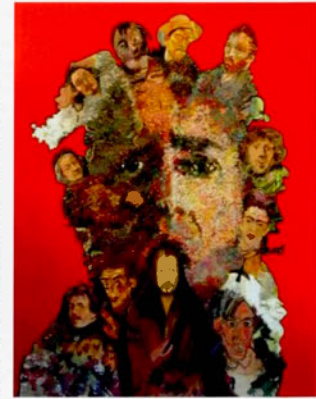


Fig. 18 *My face is a
word*

Planche B
L'objectivation

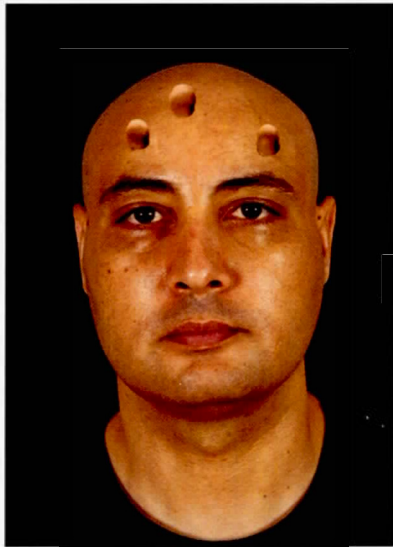


Fig. 9 *Inter-Version (n 6)*



Fig. 19 *Christel 1*

Planche C
La similarité



Fig. 14 *Portrait de famille*



Fig. 20 *Portraits génétiques
(Père/fils : Ulric & Natan)*

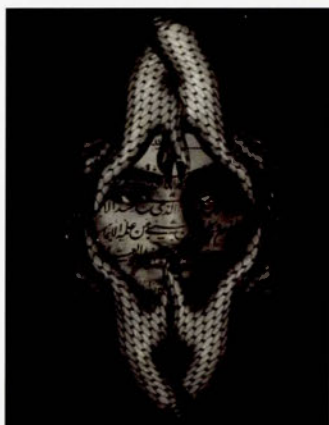


Fig. 21 *Portrait selon Molinier ... Neshat*



Fig. 22 *Portrait selon Orlan*

PLANCHE D

L'utilisation d'un accessoire et travestissement



Fig. 10 *Version-soft (n 22)*



Fig. 13 *Koran Bord*

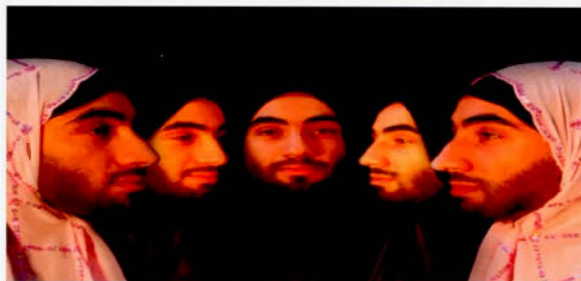


Fig. 14 *Portrait de famille*



Fig. 15 *Portraits d'identités*

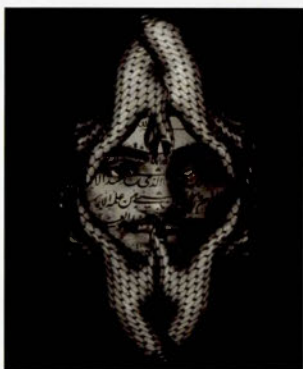


Fig. 21 *Portrait selon Molinier...Neshat*



Fig. 22 *Portrait selon Orlan*

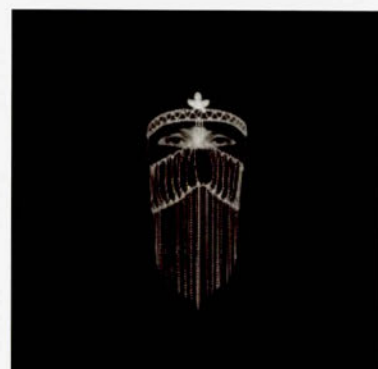


Fig. 23 *Créature pour Chaman*

PLANCHE E
L'insaisissabilité



Fig. 2 *Hidden Prisoner*



Fig. 3 *Hidden Victims*

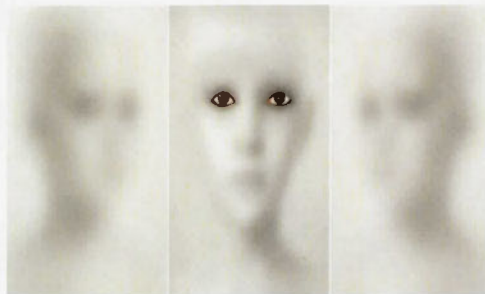


Fig. 5 *Witness*

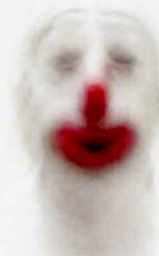


Fig. 12 *Cabinet of*



Fig. 24 *Hidden Love (06)*



Fig. 25 *Goddess of
Lost City (Rome)*



Fig. 26 *Bethsabe Memories (02)*

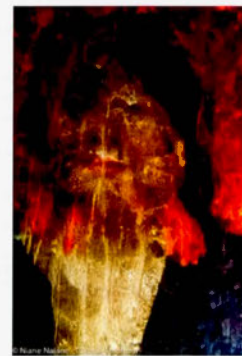


Fig. 27 *Odaya Mushum
(03)*



Fig. 28 *Portrait pixellisé*



Fig. 29 *Sans titre 1*

PLANCHE F
L'effacement



Fig. 1 *Goddess in Love*



Fig. 2 *Hidden Prisoner*



Fig. 6 *Sans titre 3*



Fig. 7 *Sans titre 4*



Fig. 8 *Sans titre 7*



Fig. 12 *Cabinet of*

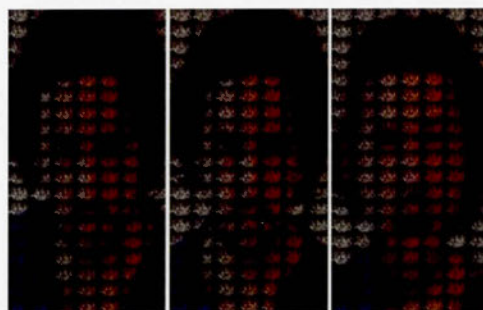


Fig. 16 *Face of Human/
Word of Allah*



Fig. 24 *Hidden Love (06)*



Fig. 30 *Therianthropies (Parrot)*



Fig. 31 *Sénex*



Fig. 32 *À voix basse*



Fig. 33 *Try Walking in My Shoes*



Fig. 34 *It's more Sexy ou Vierge à l'enfant (12)*

ANNEXE C

LES FIGURES DU CORPUS

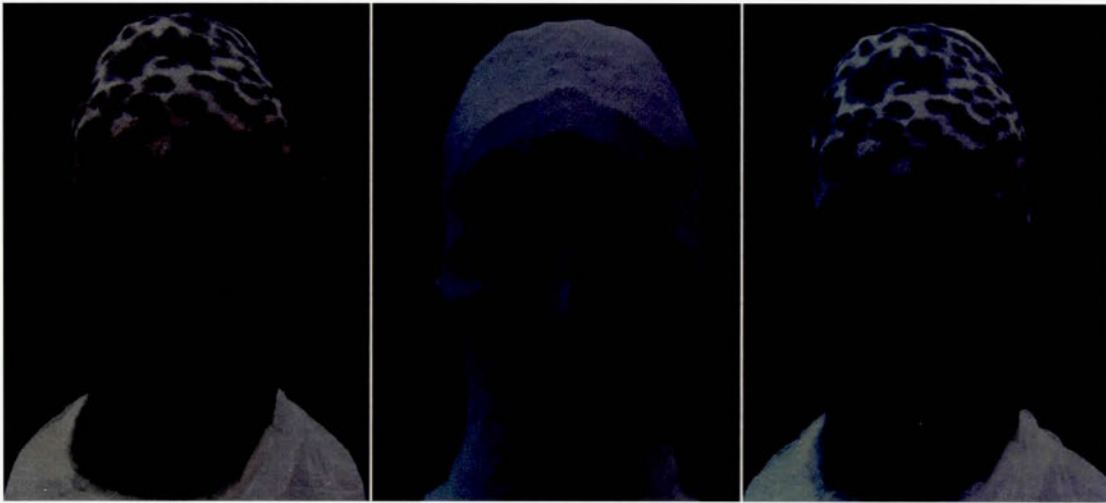


Figure 1. Halim Al Karim, *Goddess in Love*, 2006, photographie lambda, 90 x 60 cm



Figure 2. Halim Al Karim, *Hidden Prisoner*, 1993, photographie lambda, 158 x 369 cm



Figure 3. Halim Al Karim, *Hidden Victims*, 2008, photographie lambda, 186 x 372 cm



Figure 4. Halim Al Karim, *Urban Witness*, 2002, photographie lambda, 138 x 300 cm

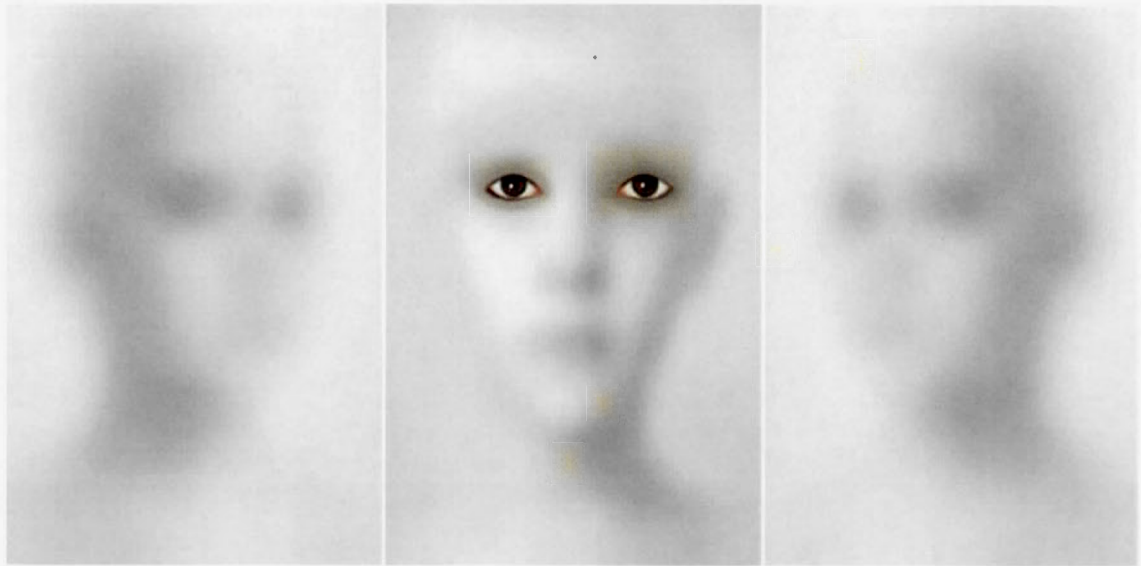


Figure 5. Halim Al Karim, *Witness*, 2007, photographie lambda, 138 x 300 cm

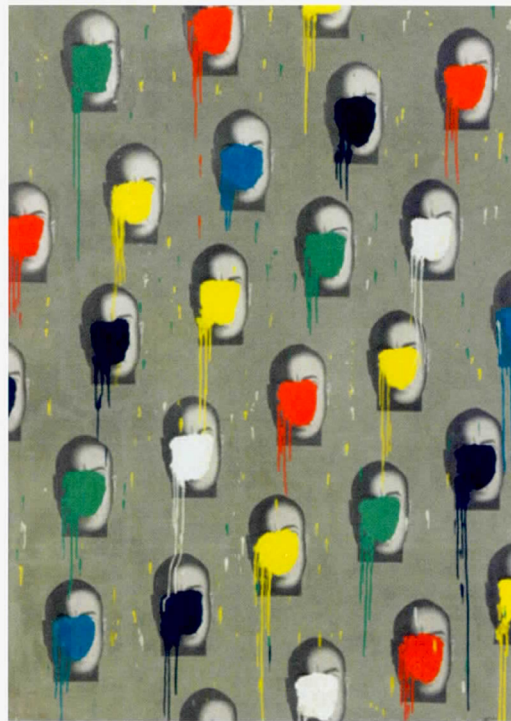


Figure 6. Hicham Benohoud, *Sans titre 3*, 2008, peinture à l'huile, 140 x 180 cm



Figure 7. Hicham Benohoud, *Sans titre 4*, 2008, peinture à l'huile, 140 x 180 cm

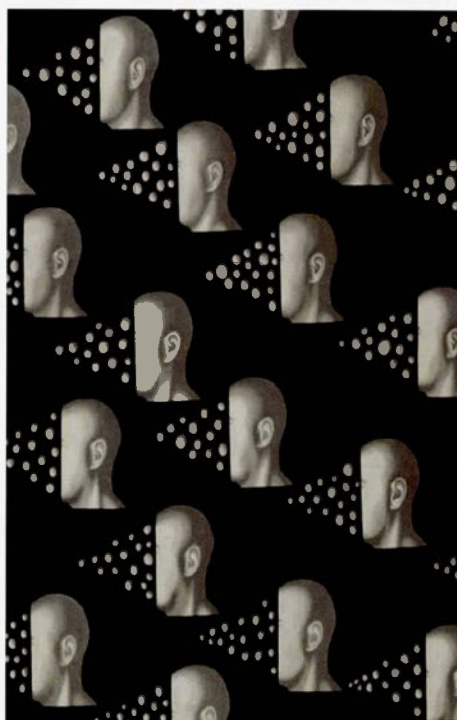


Figure 8. Hicham Benohoud, *Sans titre 7*, 2008, peinture à l'huile, 140 x 180 cm

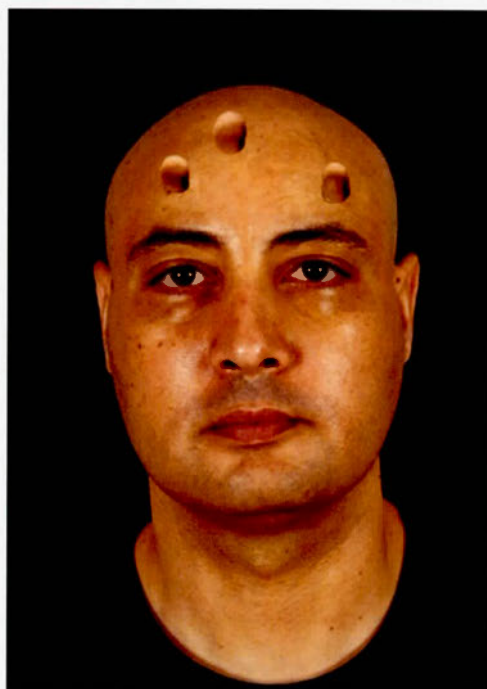


Figure 9. Hicham Benohoud, *Inter-Version (n 6)*, 2009, photographie argentique, 60 x 80cm



Figure 10. Hicham Benohoud, *Version soft (22)*, 2010, photographie argentique, 60 x 80 cm



Figure 11. Ulric Collette, *Façade (sans titre)*, 2012, technique mixte

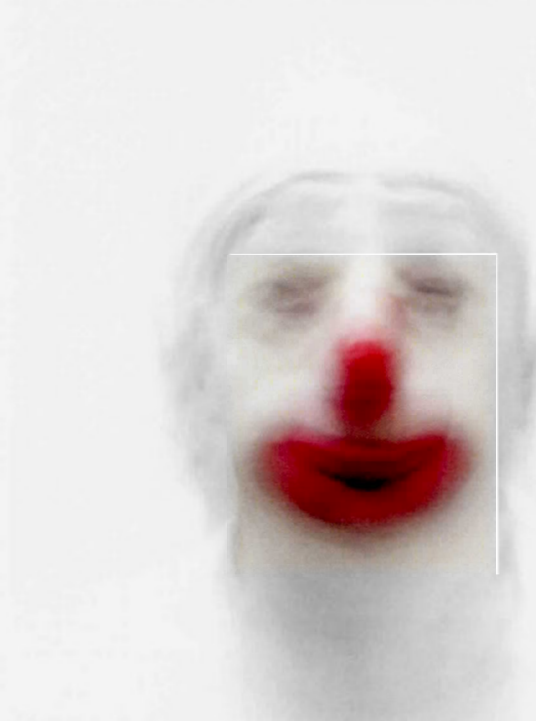


Figure 12. Roni Horn, *Cabine of*, 2001, photographie chromogénique, 76 x 76cm



Figure 13. Mehdi-Georges Lahlou, *Koran Bord*, 2010, photographie cprint, 60 x 60 cm

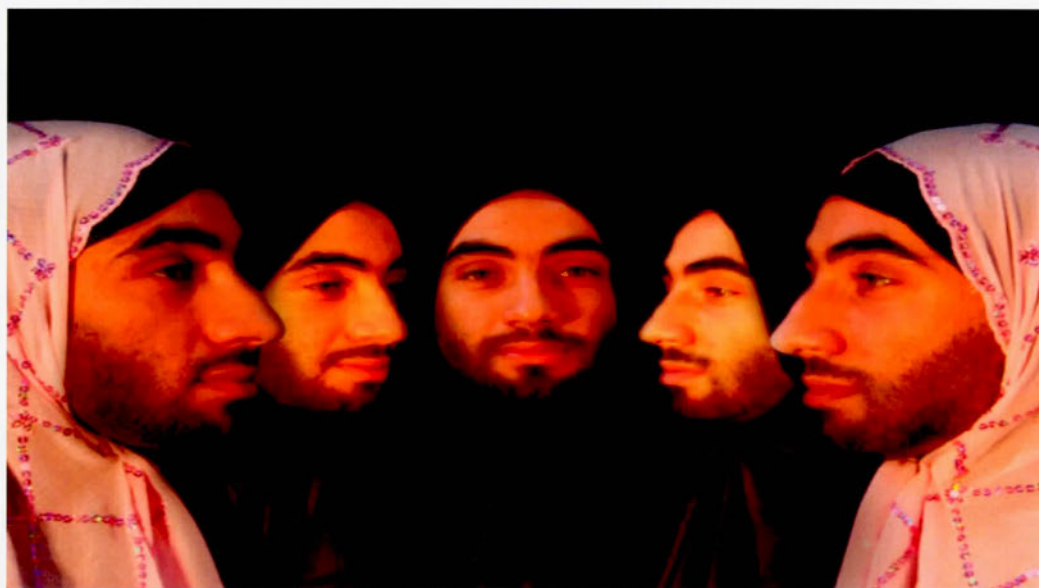


Figure 14. Mehdi-Georges Lahlou, *Portrait de famille*, 2009, Photographie cprint, 16 x 25cm



Figure 15. Mehdi-Georges Lahlou, *Portraits d'identités*, 2008, photographie cprint, 140 x 100cm



Figure 16. Zakaria Ramhani, *Face of human/Words of Allah*, 2010, photomontage, 120 x 80 cm

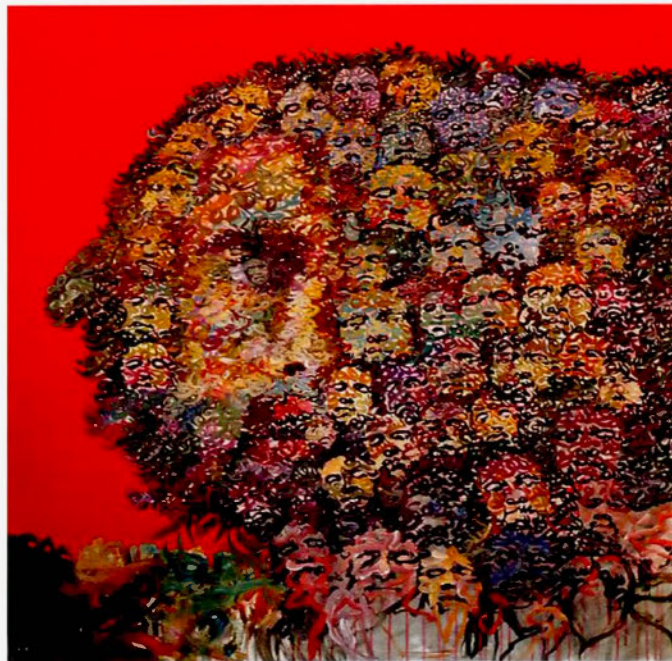


Figure 17. Zakaria Ramhani, *Face of your Other*, 2010, huile sur toile, 240 x 200 cm



Figure 18. Zakaria Ramhani, *My Face is a Word*, 2010, huile sur toile, 240 x 220 cm



Figure 19. Frederick Nakache, *Christel 1*, 2010, photographie chromogénique



Figure 20. Ulric collette, *Portraits génétiques (Père/fils : Ulric & Natan)*, 2011, technique mixte

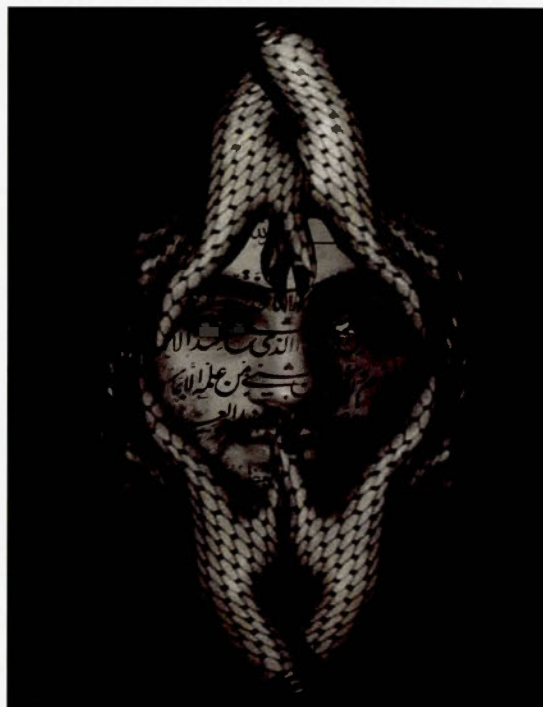


Figure 21. Mehdi-Georges Lahlou, *Portrait selon Molinier...Neshat*, 2010, photographie cprint, 50 x 70cm



Figure 22. Mehdi-Georges Lahlou, *Portrait selon Orlan*, 2010, photographie cprint, 50 x 70 cm

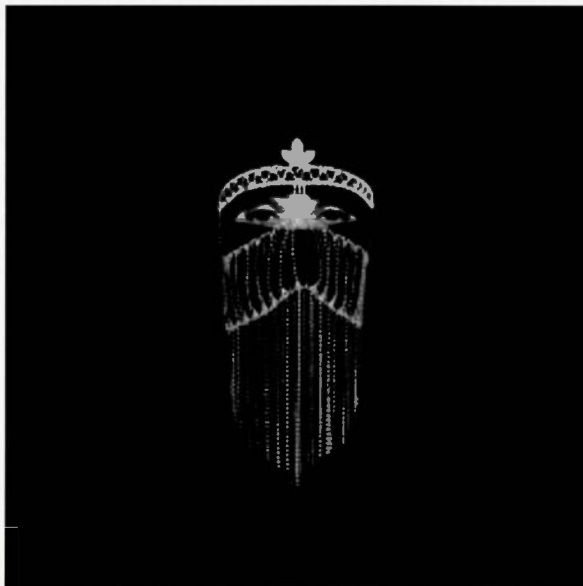


Figure 23. Mehdi-Georges Lahlou, *Créature pour Chaman*, 2012, photographie cprint, 60 x 60cm

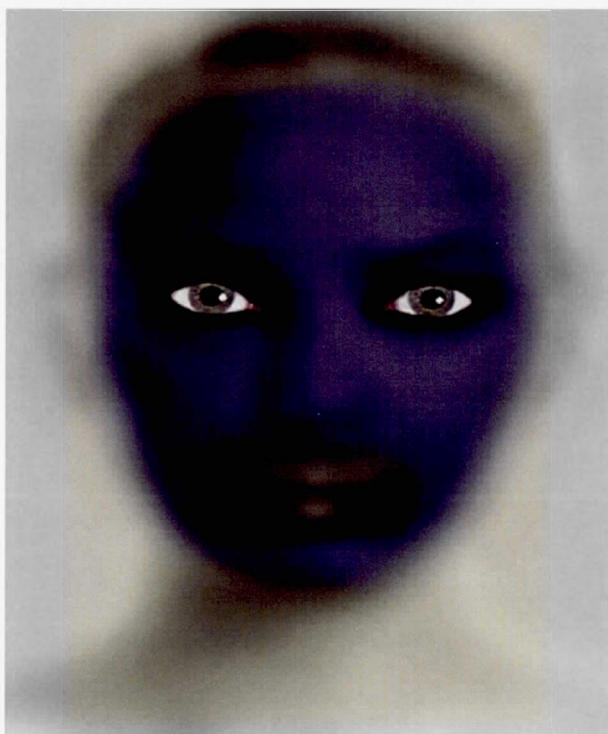


Figure 24. Halim Al Karim, *Hidden Love (6)*, 2009, photographie lambda, 170 x 122 cm

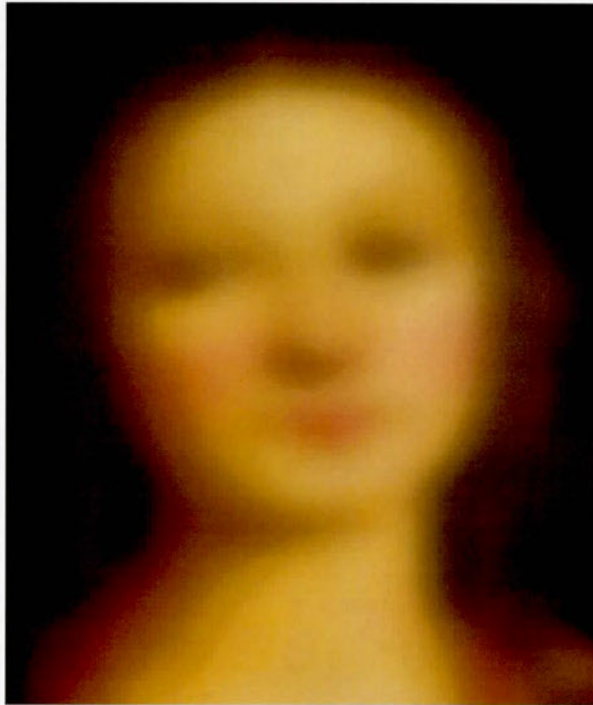


Figure 25. Halim Al Karim, *Goddess of the Lost City (Rome)*, 2006, photographic lambda, 180 x 120 cm



Figure 26. Niane Naïane, *Bethsabée Memories (02)*, 2010, technique mixte, 180 x 200 cm

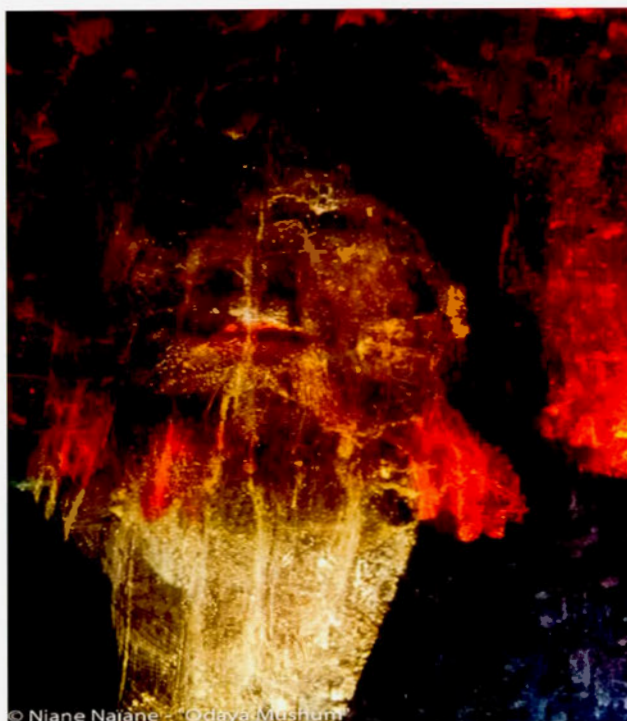


Figure 27. Niane Naiane, *Odaya Mushum (03)*, 2012, technique mixte



Figure 28. Hicham Benohoud, *Portrait pixellisé*, 2010, peinture à l'huile, 140 x 180 cm

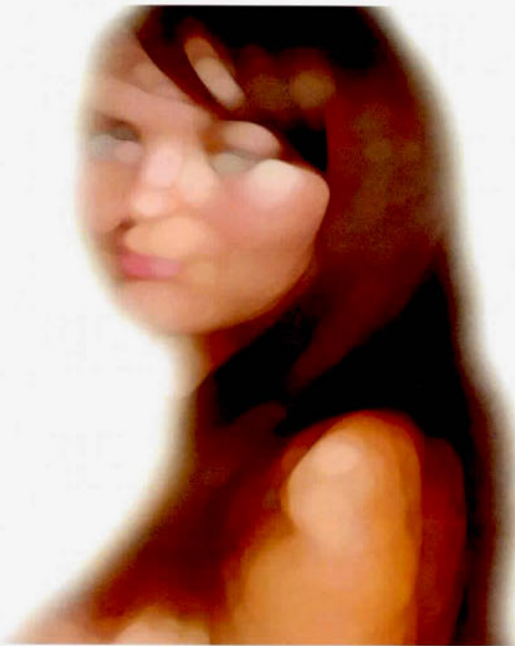


Figure 29. Frederick Nakache, *Sans titre 1*, 2006, aquarelle / tirage chromogénique, 30 x 24 cm



Figure 30. Ulric Collette, *Therianthropies (Parrot)*, 2011, technique mixte



Figure 31. Frederick Nakache, *Sénex*, 2006, photographie chromogénique, 150 x 120 cm



Figure 32. Frederick Nakache, *À voix basse*, 2010, photographie chromogénique, 120 x 90 cm



Figure 33. Frederick Nakache, *Try Walking in my Shoes*, 2006, vidéo, 1m 34 sec



Figure 34. Mehdi-Georges Lahlou, *It's more sexy ou Vierge à l'Enfant (12)*, 2010, technique mixte, 36 x 30 cm

ANNEXE D

LES FIGURES SUPPLÉMENTAIRES



Figure A. Renée Magritte, *Le fils de l'homme*, 1964, huile sur toile, 116 x 89 cm

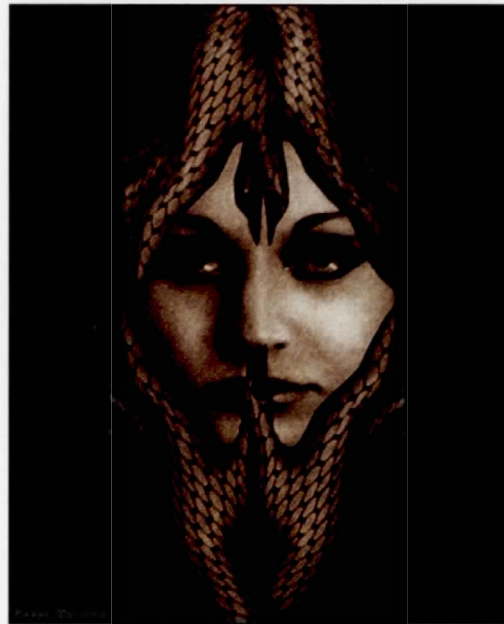


Figure B. Pierre Molinier, *Portrait d'Hanel Koeck*, 1968, photographie argentique, 15,2 x 9,9 cm



Figure C. Shrin Neshat, *Rebellious Silence*, 1994, photographie chromatique, 142 x 98 cm



Figure D. Orlan, *Défiguration-Refiguration/Self-hybridations*, 1998, cibachrome, 150 x 100 cm



Figure E. Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, acrylique, 205 x 289 cm

BIBLIOGRAPHIE
(par nature de document et par ordre alphabétique)

I. Sources théoriques

Monographies

Akinwumi, Adesokan. *Postcolonial Artists and Global Aesthetics*, Bloomington : University Press, African Expressive cultures, 2011, 230p.

Baqué, Dominique. *Photographie plasticienne; l'extrême contemporain*, Paris : Édition du regard, 2004, 288p.

Baqué, Dominique. *Visages - du masque grec à la greffe du visage*, Paris : Édition du regard, 2007, 224p.

Baxandall, Michael. *Les formes de l'intention sur l'explication historique des tableaux*, Nîmes : J-Chambon, Collection Rayon art, 1991, 238p.

Belting, Hans et Buddensieg, Andrea (ed). *The Global Art World. Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2009, 407p.

Berthet, Dominique. *L'art à l'épreuve du lieu*, Paris : Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastiques, L'Harmattan, 2004, 156p.

Bhabha, Homi. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, 2007 (1994), 412p.

Blanchet, Alain. *Les techniques d'enquête en sciences sociales : observer, interviewer, questionner*, Paris :Édition Bordas, 1988, 197p.

Chebel, Maleck. *Le corps en Islam*, Paris : Presses universitaires de France, Collection Quadriage, 1999, 234p.

Chevallier, Dominique. *L'espace social de la ville arabe*, Paris : G-P Maisonneuve et Larose/ Éditions de Minuit, 1979, 363p.

Didi-Huberman. George. *Devant l'image*. Paris : Minuit, 1990, p.352p.

Danto, Arthur. *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, 340p.

De singly, François. *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*, Paris : Édition Nathan, 1999, 123p.

D'Ingianni, Sophie. « Entre centre et périphérie, la géographie des mondes dans l'art contemporain » dans sous la dir. de Dominique Berthet *L'art à l'Épreuve du lieu*, p.43 -48, Paris : Centre d'études et de recherches en esthétique et arts plastique : L'Harmattan, 2004.

Jewsiewicki-Koss, Bogumil. « Théâtre de la mémoire et narration de l'histoire », dans sous la dir. de Pierre Ouellet, *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, p. Québec : CÉLAT : Presses de l'Université Laval, Collections Intercultures, 2003.

Guégan, Stéphane. Laurence, Madeline et Schelsser. *L'autoportrait dans l'histoire de l'art de Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artistes*, Paris : Beaux arts éditions, 2009, 255p.

K'anz, Roland. *Portraits*. Hong Kong : Taschen, 2008, 96p.

Khemir, Sabiha. « Displacement- Mobile Identity and the Focal Distance of Memory » dans sous la dir. de Fran Llyod, *Displacement & Difference : Contemporary Arab Visual Culture in the Diaspora*. p.42-51, Londres : Saffron Books, 2001.

Kozloff, Max, *Le jeu du visage : le portrait photographique depuis 1900*. Paris : Phaidon, 2008, 335p.

Laplangine, François et Nouss, Alexis. *Métissages de Arcimboldo à Zombi*, Paris : J-J Pauvert, 2001, 633p.

Le Breton, David. *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris : Métailié, 1992, 328p.

Llyod, Fran. *Displacement & Difference : Contemporary Arab Visual Culture in the Diaspora*, Londres : Saffron Books, 2001, 209p.

McEvelley, Thomas. *L'identité culturelle en crise art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes : J. Chambon, Collections : Rayon art, 1999, 152p.

Mitter, Partha. « Prologue : The Picasso Manqué Syndrome ». Dans *The Triumph of Modernism : India's artists and the avant-garde 1922-1947*, p. 7-13, Londres : Reaktion Books, 2007a.

Mucchielli, Roger. « Le questionnaire dans l'enquête psychologique ». Paris, Édition Martin Fontes, 1995, 110p.

Nouss, Alexis « Expérience et écriture du post-exil », dans sous la dir. de Pierre Ouellet, *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, p.23-34, Québec :CÉLAT : Presses de l'Université Laval, Collections Intercultures, 2003.

Philipsen. Lotte. *Globalizing contemporary art : the art world's new internationalism*, Aarhus : Aarhus University Press, 2010, 216p.

Ouellet, Pierre. *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec : CÉLAT : Presses de l'Université Laval, Collections Intercultures, 2003, 446p.

Uzel, Jean-Philippe. « L'art comme palimpseste- Aby Warburg chez les Hopis », dans sous la dir. de Pierre Ouellet, *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, p. 403-422, Québec :CÉLAT : Presses de l'Université Laval, Collections Intercultures, 2003.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Éditions Point/ essai, 2003, 720p.

Ratnam Niru, « Art and Globalisation ». Dans sous la dir. de Gillian Perry et Paul Wood, *Themes in Contemporary Art*, p. 277-310. New Haven : Yale University Press, 2004.

Turgeon, Laurier. « Les mots pour dire les métissages - Jeux et enjeux d'un lexique ». Dans sous la dir. de Pierre Ouellet, *Le soi et l'autre : l'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, p.383-402, Québec :CÉLAT : Presses de l'Université Laval, Collections Intercultures, 2003.

Vasseur, Nadine. *Les incertitudes du corps : de métamorphoses en transformations*, Paris :Seuil, 2004, 199p.

Weibel, Peter. *Net_condition art and global media*, New-York : Mitt press, 2001, 450p.

Articles de périodiques

Bétard, Daphné. « Le visage tombe le masque », *Beaux-arts magazine*, n 356 , février 2014, p. 23-27.

Carroll, Noël. « Art and Globalization : Then and Now », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.65, n.1, édition spécial hiver 2007, p.298-328.

De Duve, Thierry. « The Glocal and the Singuniversal : Reflections on Art and Culture in the Global World » *Thrid Text*, vol. 21 n.6, nov.2007, p.681-688.

Erll. Astrid. « Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory : new directions of literary and media memory studies », *Revue Journal of Aesthetics & culture*, vol 3, 2011, 5p.

Dell'Omodarme, Marco. « Upside Down, ou la globalisation renversée », *Revue 2.0.1*, n 2, 6p.

Dimitrova, Anna. « Le « jeu » entre le local et le global : dualité et dialectique de la globalisation », *Revue Socio-anthropologie*, vol16, 2005, 6p.

Jouanno, Evelyne. « Nouvel internationalisme en héritage », *Revue critique d'art*, n 18, automne 2011, 6p.

Mitter, Partha. « Decentering Modernism: Art History and Avant-garde Art from the Periphery », *The Art Bulletin*, vol. 90, n. 4, dec. 2008b, p. 531-548.

Nedjet, Erzen Jale. « Islamic Aesthetics : An Alternative Way to Knowledge » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.65, n.1, édition spécial hiver 2007, p.69-75.

Rieber, Audrey. « Des présupposées philosophiques de l'iconologie : rapport de Panofsky à Kant et à Hegel », *Revue Astérion*, vol 6, 2009, 15p.

II. Sources sur les artistes

Monographies (nombre restreint dû à la nature du sujet)

Amirsadeghi, Hossein, Shabout, Nada et Mikdadi Salwa. *New Vision : Arab Contemporary Art in the 21st Century*, Londres :TransGlobe Publishing, 2009, 288p.

Horn, Roni. *Cabinet of*, New-York : Göttingen, 2003, 36p.

Déscendre, Nadine. *Halim Al Karim*, Londres : Skira, 2010, 89p.

Articles de périodiques

Lebovici, Elisabeth. « Portrages et paysies de Roni Horn » *Libération*, 3 mai 2002, 2p.

Dousse, Michel. (aout 2010). *Métaphore, métamorphose et mirage*. (document non publié). Paris, 2p.

Pinto Ferretti, Alexia. « Les traces de Bethsabée », *Revue Ex_situ*, n 18, décembre 2010, p.12-15.

Ramakrishna, Kumar. « Delegitimizing Global Jihadi Ideology in Southeast Asia » *Contemporary Southeast Asia* vol. 27, no. 3, dec 2005, p. 343-369.

Samani, Adélaïde. « Roni Horn : la sensation de l'art ». *Revue Diapo*, juillet 2014, p.2.

Yale, Madeline. « Halim Al Karim: Photographic Abstraction and the Lag Effects of Conflict in Iraq », *Contemporary Practices*, vol 8, aout 2010, p.154-159.

Sites internet

Amar, Ali. « Art, nudité et Islam : un cocktail explosif ». *Slate Africa*. [En ligne], 2011 < <http://www.slateafrique.com/43379/religion-art-nudite-et-islam-un-cocktail-explosif> > Consulté le 24 octobre 2013.

Crenn, Julie. «Cocktail : autoportrait contrarié». *Africultures*. [En ligne], 2011 < <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=10376> > Consulté le 24 octobre 2013.

Bondi, Michèle. « Entrevue avec Frederick Nakache ». *Revue Art vif*. [En ligne], 2011 <<http://reportagesvideos.free.fr/fredericnakachee>> Consulté le 20 avril 2013.

Fennane, Abdelghani. « La photographie, son corps et sa société ». *Site web de Hicham Benohoud*. [En ligne], 2010, 18p.
<http://www.hichambenohoud.com/benohoud/index.php?option=com_content&view=article&id=54> Consulté le 6 novembre 2013.

Giquel, Pierre. « Jusqu'au bout », *Site web de Georges Mehdi Lahlou*. [En ligne], 2011 <http://mehdi-georges-lahlou.e-monsite.com/medias/files/pierremono.pdf>, Consulté le 15 décembre 2013.

Moignard, Marie. « Texte de présentation de Georges Mehdi Lahlou », *Site web de Georges Mehdi Lahlou*, [En ligne], < <http://mehdi-georges-lahlou.e-monsite.com/pages/content/introbonne2012.html> >, Consulté le 20 janvier 2014.

Paerson, Chris. « Face to face: Artist creates bizarre 'genetic portraits' featuring heads of siblings, parents and children spliced together », *Dailymail*, ([En ligne], 26 septembre 2012 < <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2209095/Ulric-Collette-Artist-creates-bizarre-genetic-portraits-featuring-heads-siblings-parents-children.html> >, Consulté le 2 mars 2014.

Pinto Ferretti, Alexia, « Odaya Mushum : le visage est l'autre ». *Webzine inVISIBLES* ([En ligne], novembre 2012, <<http://www.in-visible.com/2012/11/odaya-mushum-le-visage-est-lautre/>> , Consulté le 2 février 2014.

Simon, Eric, « Zakaria Ramhani de gauche à droite entre calligraphie et dessin contemporain ». *Actuart*, ([En ligne], < <http://www.actuart.org/pages/zakaria-ramhani-de-gauche-a-droite-entre-calligraphie-arabe-et-dessin-contemporain-5628786.html> > Consulté le 20 avril 2013.

Teicher, Gaël. « Chronique d'une disparation ». *Site web de Hicham Benohoud*. [En ligne], 2010, 13p. <http://www.hichambenohoud.com/benohoud/index.php?option=com_content&view=article&id=59> Consulté le 10 avril.

Vuegen. Christine. « Tigh trope – Walking to Lahloutopia ». dans *Site web de Georges Mehdi Lahlou*. [En ligne], 2011 <<http://mehdi-georges-lahlou.e-monsite.com/medias/files/vuegenen.pdf> > Consulté le 15 mai 2013.

Yoo, Alice. « New Split Family Portrait : Grandmother and Granddaughter ». *My Modern met*, [En ligne], 10 novembre 2013 <<http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/ulric-collette-genetic-portraits>>, Consulté le 5 décembre 2013.

Catalogues d'exposition

Abdallah, Monia et Galerie l'Atelier 21, Casablanca, Maroc (2012) *Exposition de Zakaria Ramhani*, [Catalogue d'exposition]. 52p.

Caujolle, Christian et la Galerie VU. Paris, France (2001) *La salle de classe : Hicham Benohoud*, [Catalogue d'exposition]. Montreuil : Éditions de l'œil, 80p.

Lebovici, Elisabeth et Kukje Gallery. Seoul, Corée (2010) *Roni Horn*, [Catalogue d'exposition]. 131p.

Rosemont, Sophie et Galerie La tête d'Obsidienne, Rouen, France (2012), *La grenade : exposition de Frederick Nakache*, [Catalogue d'exposition]. Rouen : Édition le Fort Napoléon, 45p.

Sotiaux, Daniel et Musée de Marrakech. Marrakech, Maroc (2003), *Version Soft* [Catalogue d'exposition]. Marrakech : Édition du Musée de Marrakech, 87p.